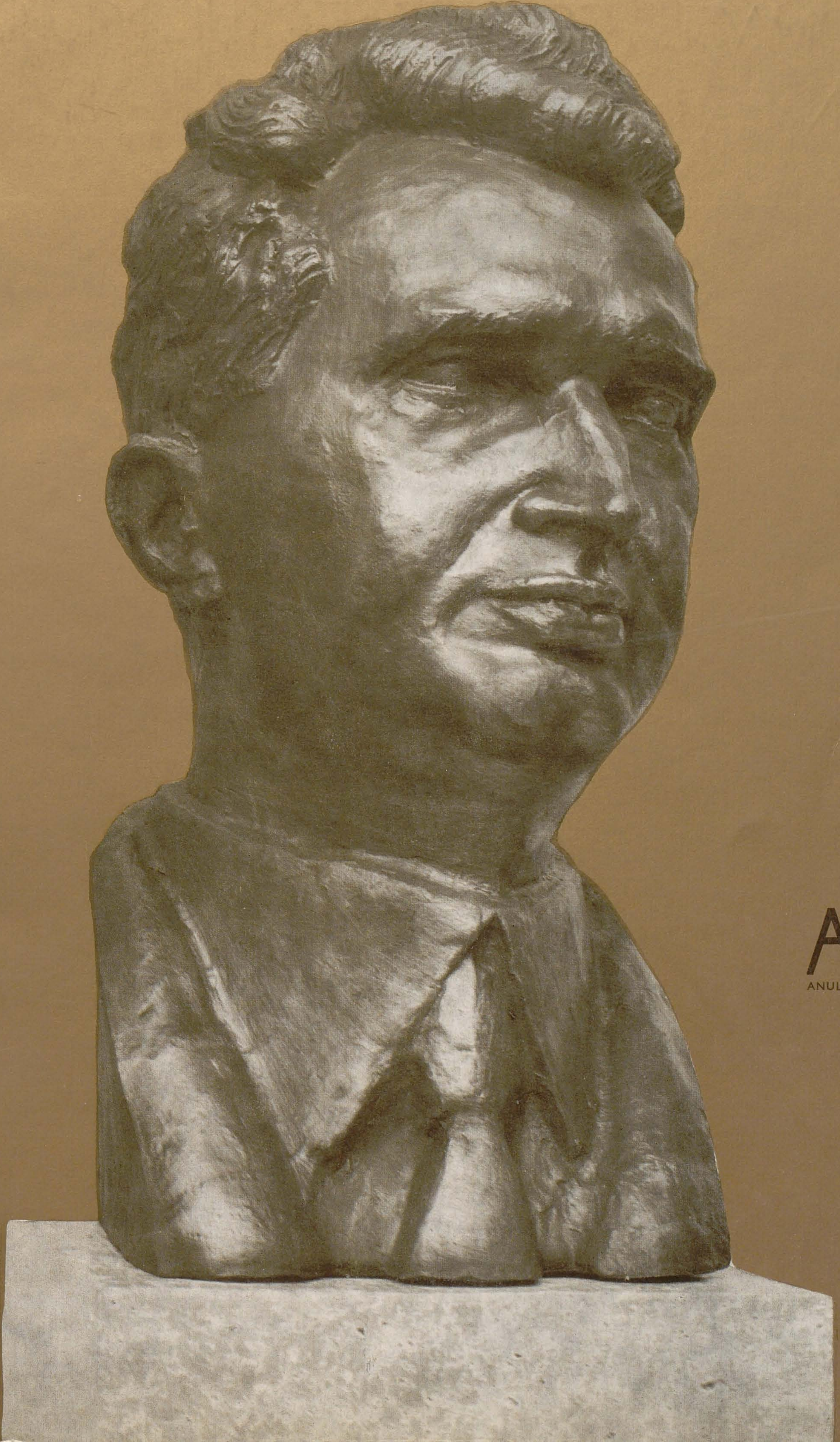


ARTA 77
ANUL XXIV NR. 10—11/1977

ÎNALT OMAGIU CONDUCĂTORULUI IUBIT ŞI UN FIERBINTE — LA MULŢI ANII

«Omagiu» de CONSTANTIN PILIUŢĂ

Stimate și iubite, cel dintîi
și cel mai eminent bărbat al țării !

Artiștii României Socialiste;
cei ce trudesc să dăltuiască-n piatră,
să țeasă-n forme și-n culori lumina
în care ni se'nalță azi moșia
lăsată de străbuni s-o apărăm,
vin să-ți slăvească azi aniversarea,
luînd pilda vieții tale, închinate
dreptății, libertății, bunăstării
națiunii socialiste suverane ;
neatîrnării dacicelor plaiuri,
și păcii lumii-ntregi, redeșteptate
la glasul idealurilor 'nalte
al căror sol ești, îndemnînd să urce
umanitatea-ntreagă, înfrățită,
spre culmile deplinei dezrobiri,
ale cunoașterii de sine și culturii,
cum urcă dunăreano-carpatinii
din țara mîndră căreia-i ești ctitor.

Urmași ai celor ce-au știut s-o țină
de două mii de ani, a lor, rotundă,
și unitară, chiar cînd vitregia
istoriei punea sub jug românii,
vin azi toți fiii patriei să-ți spună:
« Să ne trăiești, iubit conducător ! »

Șaizeci de ani, patruzecișicinci dați luptei
și-nfăptuirii ăstui țel titanic,
să-ți fie proslăviți în veci de veci,
și să-ți conduci spre noi victorii țara
în anii, mulți, pe care ți-i urăm,
cu sănătate, spor, belșug și pace
spre fericirea-ntregului popor,
ce-și spune-n cor, acum, recunoștința !

Ai strîns sub tricolor, sub roșii flamuri,
sub semnul viitorului — lumină,
tot ce pe-ntinsul patriei respiră,
gîndește, simte, aspiră și voiește,
clădind din temelii o lume nouă,
mai dreaptă și mai demnă și mai bună
și lumea nouă te-a-nțeles, și vrea
să-i fii părinte ani nenumărați !

Cu țara-ntreagă, azi, la sărbătoare,
făuritorii de frumos ți-aduc
prinosul cald al gîndului și faptei
ce prinde-n forme și-n culori înaltul
și generosul ideal sădit
în sufletul poporului român
de douăzecișiunu milioane,
de tine, om al luptei și-al izbîndei !

Trăind uniți, aici, pentru vecie
români, maghiari, germani și alte neamuri
înflăcărați de pilda ta, ne prindem
ca arta să-ntoneze imn de slavă
puterii omului, și vieții noi a țării,
și gîndului acelui ce-a durat-o,
— viu monument, mai trainic decît bronzul —
semnînd la temelia-i :
«CEAUȘESCU !»
Artist al vieții, mai presus de artă,
să ne trăiești în glorie eternă !

UNIUNEA ARTIȘTILOR PLASTICI
DIN
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

EXPOZIŢIA «DOVEZI ALE DRAGOSTEI, ÎNALTEI STIME ŞI PROFUND
ŞI TOVARĂŞA ELENA CEAUŞESCU, ALE AMPLELOR RELAŢII DE PRIETENI

PREŢUIRI DE CARE SE BUCURĂ PREŞEDINTELE NICOLAE CEAUŞESCU
ŞI COLABORARE DINTRE POPORUL ROMÂN ŞI POPOARELE ALTOR ŢĂRI»

OMAGIU

Prin înalta sa prezență în mijlocul oamenilor de artă din țara noastră, secretarul general al Partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu a dovedit în multe împrejurări dragostea sa pentru cultură și artă, deosebita atenție pe care o acordă fiecărei manifestări, fiecărei realizări din creația spirituală a patriei, creație din care artelor plastice le-a revenit deseori cinstea de a-l interesa îndeaproape.
Ne-am obișnuit să-l vedem la mai toate expozițiile noastre de amploare — mai ales la cele colective cu caracter jubiliar sau festiv, cu tematică majoră, legată de trecutul glorios al neamului românesc, de luptele pentru independență, libertate și dreptate socială duse de poporul nostru prin veacuri. Comentariile pline de înțelegere rostite de dînsul în prezența autorilor operelor expuse, privind orientarea manifestărilor, subliniind lucrările care se distingeau prin conținutul de idei, prin tensiunea conținută, prin expresia ori prin măiestria execuției, au constituit în ultimii ani un imbold puternic de consolidare, în sufletul nostru, a sentimentului responsabilității civice ce revine azi oricărui pictor, sculptor, artist decorator sau grafician din țara noastră. În etapa în care societatea noastră evoluează vertiginos către forme superioare de organizare, artiștii — români, maghiari, germani și de alte naționalități — reuniți în Uniunea noastră, au simțit mereu sprijinul îndrumătorului de prestigiu, înzestrat cu darul de a se apropia de munca lor; ei au găsit în sfaturile și indicațiile tovarășului Nicolae Ceaușescu îndreptarul sigur, realist, rostit în cuvinte simple, înmănunchind aspirațiile acelui uriaș public pe care socialismul l-a trezit la viață, l-a educat și l-a făcut să considere arta ca pe o necesitate spirituală de fiecare zi.
În dialogul continuu dintre șeful statului și cetățenii țării noastre, un îndemn permanent l-a constituit pentru oamenii de cultură, pentru întregul popor, pledoaria pentru o artă românească modernă, de profundă originalitate, fără influențe din afară, o artă specifică nouă și pe măsura epocii nostre socialiste, o artă în care libertatea de creație, cu consecința sa firească, bogăția și diversitatea de stiluri și viziuni personale, să se manifeste în cadrul amplu al spiritualității românești larg deschisă către viitor.
. . . « Partidul nostru pornește în mod consecvent de la principiul că literatura și arta, ca părți componente ale conștiinței sociale, constituie o expresie a procesului dezvoltării generale a societății.
. . . De-a lungul existenței sale, poporul român a creat o artă care exprimă pregnant modul său de viață și muncă, gîndirea și sensibilitatea sa, setea de libertate, voința de a-și făuri un trai mai bun, optimismul, încrederea în forțele proprii, în viitor. În noile condiții de dezvoltare ale patriei noastre socialiste, arta și literatura sînt chemate să dea expresie activității tumultuoase desfășurate de poporul român în toate domeniile de activitate, să înfățișeze marile realizări, entuziasmul, optimismul și hotărîrea sa de a merge neabătut înainte. Fără îndoială că scriitorii, pictorii, compozitorii, toți slujitorii artei și literaturii nu-și vor precupeți munca și talentul pentru a crea noi opere valoroase, pătrunse de umanism revoluționar, de un robust optimism social, care să redea, în forme cît mai variate, preocupările și frămîntările, dorințele și aspirațiile poporului nostru, încrederea sa nestrămutată în ziua de mîine, în viitorul de libertate și independență al națiunii noastre, în viitorul comunist ».
Am citat, din raportul Comitetului Central al Partidului la Congresul al XI-lea, un alineat care rezumă lapidar crezul nostru artistic, un întreg program de viitor și în același timp îndreptarul după care noi, artiștii plastici, ne vom desfășura în anii ce urmează activitatea fără ezitări, fiindcă principiile enunțate mai sus constituie însăși convingerea noastră în rosturile profesiunii pe care o exercităm.
Reflectînd asupra realizărilor noastre din ultimii ani, nu ne putem împiedica să constatăm că pasionata dragoste a președintelui Republicii pentru istoria și cultura milenară a poporului român a fost determinantă în acțiunea de ridicare a unor importante monumente, dedicate figurilor de neuitat ale trecutului românesc, voievozi și conducători de mișcări revoluționare, luptători pentru libertate și

dreptate socială, ca și pentru cinstirea unor cărturari, oameni de știință și cultură, literați sau artiști de frunte. De ani de cînd tovarășul Nicolae Ceaușescu se află în fruntea partidului și statului nostru, s-au înălțat statui, monumente și busturi închinate marilor oameni ai patriei, în număr mai mare decît în oricare altă perioadă trecută. Mihai Viteazul — simbol al Unirii, Ştefan cel Mare, neînfricat apărător al neatîrnării, Nicolae Bălcescu — sufletul și mintea revoluției pașoptiste, pentru a nu pomeni decît trei stîlpi ai istoriei noastre, au fost eternizați în piatră și bronz, pilde vii pentru tineretul de astăzi și expresii ale voinței noastre neclintite de independență și afirmare în lume. Numeroase alte personalități ilustre evocate, ca și momente mari de glorie națională, au alcătuit tematica decorării unor edificii recent construite. O artă monumentală viguroasă, cu caracter militant, folosind mijloace figurative realiste, pe înțelesul tuturora — s-a născut în zilele noastre la inițiativa președintelui țării, secretarul general al partidului. El a știut să mobilizeze forțele și elanul artiștilor, angajîndu-i în lucrări ample, generoase, care vor constitui pentru monumentaliștii din Capitală adevărate concursuri, în care își pot afirma forțele — deopotrivă talente consacrate și tinere speranțe ale plasticii noastre contemporane.

O mobilizare spectaculoasă — pe toate planurile și în toate domeniile creației artistice, profesioniste, sau de amatori, s-a dovedit ediția I-a a Festivalului Național «Cîntarea României» — cea mai amplă manifestare de masă — de asemenea inițiată și îndrumată de secretarul general al partidului. Mai limpede decît oricînd, în baza hotărîrilor Congresului educației politice și al culturii socialiste, țelurile afirmate cu prilejul acestui Festival al creativității urmăresc în continuare descoperirea de talente în toate păturile societății noastre, mobilizarea și susținerea lor în efortul nobil de promovare a unei culturi socialiste, a unei arte specifice epocii noastre, strîns legată de oamenii, de necesitățile și de năzuințele acestora.

Cu toate prilejurile — expoziții, etape de festival, inaugurări de artă monumentală ș.a. — grija tovarășului Nicolae Ceaușescu pentru artiștii plastici s-a întruchipat plenar; ea nu a fost numai factorul principal de însuflețire a unor acțiuni deosebit de importante, ci s-a manifestat cu eficiență și în susținerea materială a muncii de creație, de la alocarea de fonduri către marile organizații obștești și pînă la achizițiile de lucrări valoroase din expozițiile vizionate. Printre rezultatele de seamă obținute în urma acestei politici culturale, elaborată cu grijă și urmărită perseverent, se înscrie și dotarea muzeelor și colecțiilor publice cu lucrări deosebit de prețioase de artă contemporană, mărturii ale nivelului atins de arta epocii socialiste.

În desfășurarea vieții noastre artistice, în momente grele — cum a fost de pildă cutremurul din 4 martie 1977 — secretarul general al partidului, solicitat de atîtea griji, a găsit timpul necesar să fie prezent printre artiști, să viziteze atelierele distruse sau grav avariate, să dispună de îndată măsurile necesare repartizării altor spații de lucru pentru plasticienii sinistrați și să inițieze planurile pentru construcții ample de ateliere în Capitala țării, pe măsura avîntului luat de arta plastică românească în ultimii ani. Toate aceste dovezi de atenție și de prețuire din partea conducătorului partidului și statului, la adresa artiștilor, constituie pentru noi toți obligații morale, tot așa cum cuvintele sale formulate limpede și ferm alcătuiesc indicații cuprinzătoare, prețioase, ce ne însoțesc pretutindeni în creația noastră. Dimpreună cu întregul nostru popor muncitor, dimpreună cu ceilalți lucrători culturali de pe cuprinsul patriei, artiștii plastici — profund angajați în procesul de desăvîrșire a construcției socialiste — văd în tovarășul Nicolae Ceaușescu o uriașă forță dinamică a țării în mersul ei neabătut spre un viitor luminos, văd un înțelept cîrmaci și un apropiat prieten al artelor, ce i-a ajutat veșnic în munca și în aspirațiile lor necontenite către îndeplinirea misiunii lor sociale, către atingerea unui nivel maxim de eficacitate civică și artistică, îngemănînd în chip superior frumosul cu binele comun în adevărul cauzei umaniste căreia îi slujesc.

ION PACEA

vicepreședinte al Uniunii Artiștilor Plastici din România

ION JALEA

De multe ori am avut prilejul să vorbesc despre arta de for public, despre monumente, ca unul care o viață întreagă m-am străduit să întăresc credința — prin vorbă și faptă — în temeinicia și trăinicia acestor lucrări ale minții și ale mîinii omului, monumentele instituind și perpetuînd memoria popoarelor. Se cuvine să-mi îndrept astăzi gîndul spre cel care, de-a lungul experienței mele de viață și creație, s-a arătat a înțelege cel mai bine rostul monumentelor în viața unui popor, a înțelege și a decide înălțarea lor. Repet: monumentele sînt semne de preț ale unei conștiințe despre popor, despre patrie, despre istorie, despre progres și civilizație. În cel mai înalt grad, ele sînt semnele de preț ale conștiinței comunistului, revoluționarului, arhitectului României contemporane, Nicolae Ceaușescu, secretar general al partidului și președintele Republicii. Și odată cu gîndul doresc să-mi formulez, în rînd cu milioanele de oameni din patria noastră, urările de sănătate, de prosperitate și fericire pentru tovarășul Nicolae Ceaușescu, care, în deplină maturitate, atinge pragul vîrstei de aur, șaizeci de ani, vîrsta cea mai fertilă pentru creație, pentru mari înfăptuiri. ■

ION IRIMESCU

Acum, cînd neobositul conducător al patriei noastre, tovarășul Nicolae Ceaușescu, împlinește 60 de ani, pentru întreaga suflare românească este prilej de mare sărbătoare națională.

Cu toții, ca un singur gînd, cu o singură inimă, luăm parte cu multă bucurie și satisfacție la această aniversare, omagiind prin muncă și prin realizări pe marele sărbătorit.

Ne bucurăm că această aniversare îl găsește pe cel ce veghează neobosit la cîrma statului, în plină putere de muncă, cu elan tineresc, cu cunoscuta sa înțelepciune atotcuprinzătoare și cu acea clarviziune pentru rezolvarea tuturor problemelor interne și externe. Mare iubitor pentru tot ceea ce este frumos, călăuză spirituală pentru făurirea conștiinței noi a oamenilor, tovarășul Ceaușescu acordă un interes deosebit artelor plastice.

De nenumărate ori a venit în mijlocul nostru, urmărind cu un viu interes rezultatele muncii noastre, pătrunzînd cu obișnuita sa receptivitate esența fenomenului artistic.

Prețioase ne-au fost, în toate împrejurările, convorbirile pe care le-am purtat asupra unor probleme mai dificile în artă, precum și îndemnul său ca aceasta să părăsească intimismul steril, devenind un factor viu și mobilizator în procesul de transformare calitativă a conștiinței oamenilor. Cu alte cuvinte, arta nu se poate desprinde de viață, oameni și realitate, fiind indisolubil legată de mersul necontenit pe calea progresului societății noastre.

Cuvintele tovarășului Ceaușescu rostite cu calmul și înțelepciunea ce-l caracterizează, au avut un ecou adînc în conștiința noastră de oameni făuritori de bunuri artistice, marcînd întotdeauna un pas înainte în eforturile noastre pe care le depunem zi de zi pentru a crea o artă specifică și autentic românească pe drumul marilor tradiții ale poporului nostru. Înțelegînd că prezentul nu poate fi desprins de trecut, tovarășul Ceaușescu este omul de stat al țării noastre care a inițiat, îndrumat și sprijinit, cu multă hotărîre și simț al realității, glorificarea în opere de artă a zbuciumatei și eroicei noastre istorii.

Clarviziunii și înaltului său patriotism îi datorăm acțiunea de o deosebită amploare, de ridicare pe tot cuprinsul țării a nenumărate monumente în bronz sau piatră, prin care cinstim memoria marilor noștri voievozi, ce prin luptă și jertfă au așezat temelie de nezdruncinat măreţului destin al poporului românesc de astăzi.

Noi artiștii plastici, pătrunși de înaltul său îndemn, am considerat ca o datorie patriotică de a răspunde cu cinste, neprecupețind nici un efort, prin crearea unor opere statuare care vor rămîne ca o mărturie demnă a acestei epoci de mărețe înfăptuiri, a epocii pe care astăzi sub ochii noștri o creează, în fruntea Partidului și a întregului popor, neobositul nostru conducător, tovarășul Nicolae Ceaușescu, a cărui aniversare a 60 de ani o sărbătorim astăzi. Din toate colțurile patriei noastre pornesc, ca un nestăvilit fluviu, cuvinte, gînduri și imnuri de slavă și omagiu, aduse de întregul popor pentru marele om de stat.

Alături de toți oamenii muncii din țara noastră, îmi exprim sentimentul de stimă și recunoștință, urări pornite din toată inima, de sănătate și viață îndelungată, omului care luptă fără contenire pentru binele și fericirea patriei noastre, pentru înălțarea ei pe culmile progresului. ■

GHEZA VIDA

Acum cînd țara întreagă își omagiază președintele, mă gîndesc cu emoție la faptul că, în 1964, tovarășul Nicolae Ceaușescu și tovarășa Elena Ceaușescu mi-au făcut deosebita cinste de a-mi vizita atelierul. Lucram atunci la macheta Monumentului ostașului român de la Carei. Discuția cu secretarul general al partidului s-a orientat firesc spre rosturile și menirea artei, asupra obligației noastre ca artiști cetățeni, animați de convingeri politice înaintate, să aprofundăm realitatea zilelor noastre, a prezentului socialist. Numai astfel operele noastre vor putea depune mărturie despre eroismul poporului nostru, despre marile prefaceri din cadrul uriașului efort constructiv în care este angajată țara. Mi s-a relevat atunci marea personalitate a tovarășului Ceaușescu, interesul său neobosit pentru destinele artei românești, gîndirea sa novatoare, care a fertilizat dezvoltarea culturii noastre socialiste. Este suficient să amintim festivalul național « Cîntarea României », strălucită inițiativă a președintelui Ceaușescu, care a prilejuit afirmarea a mii de talente, a creativității maselor largi populare.

În activitatea mea jalonată de înfăptuirea unor monumente: Ansamblul dedicat eroilor de la Moisei, Sfatul bătrînilor, și în pregătire Statuia voievodului maramureșan Bogdan Vodă, am avut permanent în minte indicațiile generoase, de un patriotism fierbinte, ale tovarășului Ceaușescu, privitoare la realizarea unui amplu program de monumente care să imortalizeze marile figuri ale neamului, lupta revoluționară condusă de partid, și mărețele realizări din zilele noastre.

Un proverb maramureșan spune atît de sugestiv: « să fii mare, nu-i mirare, să fii om e lucru mare ». Cu aceasta l-aș caracteriza cel mai bine pe tovarășul Nicolae Ceaușescu, « comunistul de omenie », cu grija sa permanentă pentru oameni, pe bărbatul de stat care conduce cu atîta clarviziune destinele patriei. Îi doresc din toată inima, la împlinirea a 60 de ani de viață și peste 45 de ani de activitate revoluționară, multă sănătate și putere de muncă, pentru înflorirea națiunii noastre socialiste. ■

ION FRUNZETTI

Fac parte din generația născută în timpul primului război mondial, generație care s-a trezit la viață luînd cunoștință de *realitatea înfăptuită* a unității de stat a românilor. Înțeleg, de aceea, ca și cum aș privi în propriul meu suflet, marea dragoste a celui mai de seamă om al epocii noastre, a președintelui Republicii, pentru țară și pentru tot ceea ce reprezintă tradițiile spiritualității românești, valorile culturii noastre specifice, conștiinței noastre de popor liber, independent și suveran.

Această mare forță de a îmbrățișa, de a apăra și de a promova tot ceea ce poate păstra și spori patrimoniul nostru de valori naționale, comorile sufletului colectiv al românilor — care abia azi sînt în măsură să înțeleagă prețul de neprețuit al dreptului lor înnăscut de a trăi

«Omagiu» de SABIN BĂLAȘA

liberi și stăpîni pe ei înșiși, de a-și croi singuri viitorul copiilor și nepoților lor, într-o lume mai bună — ne face să recunoaștem în tovarășul Nicolae Ceaușescu un exponent desăvîrșit al năzuințelor întregii noastre națiuni socialiste. De aici, urările întregului popor și entuziasmul cu care îl sărbătorește orice cetățean al țării, ca pe omul ce și-a identificat viața cu ideea, scumpă nouă tuturor, a independenței patriei și progresului ei consecvent, pe drumul unei lumi mai drepte și mai bune.

Așa cum i-am urat noi, românii, ani mulți, sănătate, fericire și putere de muncă la fel de mare și pe viitor, cu prilejul aniversării a 60 de ani de viață și a peste 45 de activitate revoluționară, din inimă, din cuget și din tot sufletul, nu-i va fi urat niciodată nimeni, nici un popor conducătorului său. Să ne trăiască! ■

SABIN BĂLAȘA

Un om mare este astfel prin ceea ce a făcut, prin ceea ce face, prin ceea ce poate face pentru poporul său.

De-a lungul istoriei țării noastre, conducătorii care s-au născut din mijlocul poporului și au rămas alături de popor, cucerindu-i și păstrîndu-i independența, s-au numit cei mari, cei buni, cei viteji, masele recunoscîndu-și în ei chiar propria lor bunătate, vitejie și măreție. Președintele țării noastre aparține cu strălucire acestei ilustre galerii a marilor fii și conducători a căror operă vastă își trage sevele perene din contopirea totală cu simțămintele și aspirațiile poporului, personalități care văd și gîndesc mereu cu ochii și cu mintea poporului. Opera sa vastă este opera unui mare cutezător vizionar, un vizionar comunist al idealului națiunii noastre, puternic și departe proiectat în viitor.

Îi urez președintelui patriei noastre și familiei sale întregi sănătate, putere de muncă, fericire, spre binele și fericirea poporului. ■

PAUL ERDÖS

Datorez totul partidului: viața și opera. Viața, pentru că, străduindu-mă să mi-o croiesc luptînd pentru adevăr și bine, i-am aflat coordonatele în concepția despre lume a partidului; opera, pentru că, îndrăgind oamenii, am descoperit adevărul și binele prin cunoaștere și creație întemeiate pe concepția despre lume a partidului. Datorez totul partidului, pentru că asociind creația acțiunii, am aflat în marxismul creator, ale cărui idei, teze, direcții sînt cristalizate în esența lor, în fiecare etapă ce o străbatem, în cuvintele secretarului general al partidului, sensul propriei mele creații. Ceea ce mi-am însușit prin lectură, prin participarea la unele dintre marile noastre forum-uri, am avut prilejul fericit de a înțelege mai adînc la întîlnirea directă cu secretarul general. În intenția de a surprinde

și de a restitui în desen corespondența dintre înfățișarea înaltului interlocutor și ceea ce știam despre activistul de partid și conducătorul statului, am căutat în fizionomie elementele expresive care mi s-au părut a fi cele mai elocvente: privirea scrutătoare, zîmbetul loial, comunicînd încredere în oameni și dîrzenie. Aceeași dîrzenie, aceeași încredere care-i mobilizează pe oameni la fiecare întîlnire de lucru sau de sărbătoare unde cuvintele tovarășului Nicolae Ceaușescu însuflețesc masele. Ca artist comunist, nu pot decît să-mi exprim profunda recunoștință și adeziune față de prețioasele sfaturi date, față de aprecierile făcute oamenilor de artă, care au constituit un viu stimulent în munca noastră creatoare, în eforturile noastre de a oglindi minunatele transformări prin care trece România socialistă.

Secretarului general îi datorăm mult din lumina acestor ani pe care-i trăim, nefiind domeniu de activitate, aspect al vieții asupra căruia să nu-și fi îndreptat tovarășul Nicolae Ceaușescu atenția cu nespusă grijă, pentru edificarea socialismului în România, pentru frăția și egalitatea tuturor fiilor țării oricare le-ar fi limba sau naționalitatea. Gîndind la operele pe care ne vom strădui să le realizăm în viitor, închinate omului nou al timpurilor noastre, comunistul, cugetul nostru se îndreaptă în aceste zile de sărbătoare spre secretarul general al partidului dorindu-i multă sănătate, putere de muncă și mulți ani fericiți, în fruntea partidului și a statului, pentru a conduce și mai departe destinele poporului nostru pe drumul luminos al comunismului. ■

CONSTANTIN PILIUȚĂ

Știm cu toții cum arăta țara noastră după cel de-al doilea război mondial, cum ne erau sufletele, care ne erau speranțele.

Țara trebuia să trăiască o cotitură în istoria ei. Puterea trebuia să stea în cei ce aveau să schimbe destinul acestui popor. Astfel poporul român a găsit puterea de a întîmpina marile dificultăți și de a începe, consolida și continua o viață civilizată și fericită pe pămîntul României.

Partidul Comunist Român, care a pornit să înfăptuiască dimensiunile visului milenar al acestui popor, a fost mereu în fruntea tuturor acțiunilor, a vegheat cu grijă la toți și la toate, încît astăzi, la 30 de ani de la proclamarea Republicii, România Socialistă stă cu demnitate în rîndul celorlalte popoare înaintate și libere. Aportul determinant și esențial la această înflorire a țării noastre l-a adus și-l aduce secretarul general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu, care, printr-o muncă neobosită și creatoare, a reușit să edifice un stat civilizat și puternic, independent și victorios. Acum cînd Președintele țării împlinește vîrsta de 60 de ani, îi doresc sănătate, putere pentru noi victorii și pentru fericirea poporului român. ■

NAPOLEON ZAMFIR

Nu există domeniu de activitate umană și socială care să nu fie cuprins în sfera de preocupări a tovarășului Nicolae Ceaușescu. Nu există capitol din istoria poporului nostru care să nu fi fost supus analizei, cercetării sale sagace și dreptei sale aprecieri. Nu există momente ale dezvoltării care să nu fi fost conturate și direcții ale acestei dezvoltări care să nu fi fost trasate, în procesul amplu de construcție a societății contemporane românești, de către secretarul general al partidului. Astfel, arta și cultura nu reprezintă domenii privilegiate în această sferă de preocupări, dar se bucură de privilegiul de a-și întemeia locul și rostul, în edificarea socialismului multilateral dezvoltat, pe cugetul revoluționar și pe forța înnoitoare a creativității lucide și avîntate care imprimă fiecărei decizii și fiecărui îndemn al secretarului general specificul marxismului creator propriu gîndirii sale și acțiunii sale. De aceea îndemnul tovarășului Nicolae Ceaușescu înscris în mesajul adresat Congresului internațional de estetică de la București, din 1972, prin care se arată cu claritate că aspirînd să integrăm frumosul în existența noastră cotidiană nu ne mai putem limita numai la contemplarea lui în expoziții și săli de spectacol, la contactul cu opera de artă izolată, structurează unul dintre demersurile de bază din acest deceniu ale frontului artistic. Pe ideile formulate de tovarășul Nicolae Ceaușescu se întemeiază acest tip nou de atitudine în virtutea căreia artiștii își propun să abordeze tot mai direct problemele organizării ansamblului vieții oamenilor, ale cadrului în care muncesc și trăiesc, ale instituțiilor publice, ale orașelor și satelor, ale locurilor de odihnă și de agrement. Această atitudine asigură dimensiunea socială a gestului plastic major al zilelor noastre, pentru că artistul e implicat în resorturile intime ale proceselor sociale, ale timpului și spațiului social.

A înțelege temeinic rosturile creației în societatea noastră înseamnă astfel a răspunde îndemnurilor tovarășului Nicolae Ceaușescu, pentru care frontul artiștilor îi aduce mulțumirile sale și, sărbătorindu-l în deplină maturitate, îi urează împreună cu poporul întreg sănătate și viață lungă. ■

FRIEDRICH BÖMCHES

Întreaga populație a țării, români, maghiari, germani și alte naționalități, toți cetățenii Republicii Socialiste România au bucuria acestei mari sărbători: aniversarea împlinirii a 60 de ani de viață de către tovarășul Nicolae Ceaușescu și împlinirea a peste 45 de ani de activitate revoluționară pusă în slujba unor idealuri generoase, a ridicării României pe culmile progresului spre comunism. Iată de ce întreaga țară își îndreaptă gîndurile și cele mai înalte sentimente către cel care îi e conducătorul exemplar, imbold de o inepuizabilă tinerețe și energie. Ziarele, televiziunea ni-l arată pe președintele țării în multiplele ipostaze ale neobositei sale activități de zi cu zi. Alături de oamenii muncii, preocupat de activitatea și problemele lor; în adîncul minelor printre mineri, pe platformele industriale printre siderurgiști și chimiști, printre sondori, discutînd cu țăranii cooperatori, cu cei ce lucrează în industria ușoară, cu oamenii muncii întîlniți în cursul vizitelor în diverse județe ale țării. Îl cunoaștem cu toții pe tovarășul Nicolae Ceaușescu ca eminent om politic, purtînd în întreaga lume mesajul de libertate și pace, dorința României socialiste de a lupta pentru realizarea unei lumi mai drepte. Îl cunoaștem ca om de omenie, mereu în mijlocul poporului său, participînd la greutățile sale, căutînd să le ușureze, bucurîndu-se de realizările sale. O aniversare este întotdeauna un prilej binevenit pentru a privi în urmă, pentru a face un bilanț. Realizările economiei noastre în ultimii ani, succesele în făurirea societății socialiste multilateral dezvoltate, reputația României Socialiste în lume, precum și meritele tovarășului Nicolae Ceaușescu în aceste realizări sînt cunoscute. De aceea am să mă opresc la domeniul artelor, în care activez. Ca pictor, ca participant direct la viața cultural-artistică a țării noastre, am fost întotdeauna impresionat de grija și preocuparea pe care conducerea de partid și de stat, tovarășul Nicolae Ceaușescu personal, le dovedesc față de creatorii de artă, față de munca lor. Pe lîngă generosul sprijin material de care se bucură artiștii din întreaga țară, ei beneficiază de atenția directă a conducătorului nostru. În discuțiile avute în repetate rînduri cu oamenii de artă din diverse domenii, tovarășul Nicolae Ceaușescu a arătat necesitatea unei arte vii, inspirată din realitățile zilelor noastre, din trecutul multimilenar atît de bogat în exemplele de eroism și abnegație ale apărătorilor acestui pămînt. Am fost întotdeauna impresionat de modul deschis, comunist, de la inimă la inimă, în care se exprima conducătorul nostru. Ca fiu de meseriaș, ca om legat de destinul oamenilor muncii, am considerat

și consider că un adevărat artist comunist e un proletar învestit cu un credit moral, politic și ideologic pe care trebuie să-l onoreze. Participarea activă, neîntreruptă, la viața cetății și a patriei, legarea destinului propriu de destinul comun este condiția însăși a existenței unui adevărat artist-cetățean. Consider că fiecare dintre noi, în colțul de țară unde se află, trebuie să lupte prin munca și modul său de viață pentru realizarea unei lumi noi. O astfel de lume se realizează prin eforturile unite ale tuturor oamenilor muncii, indiferent de naționalitate. Iar arta este indispensabilă în făurirea unei societăți bazate pe muncă, pe patriotism, pe o concepție nouă despre lume. De aceea, ca cetățean al acestei țări, mă alătur și eu tuturor celor ce în aceste zile îl sărbătoresc pe conducătorul nostru, tovarășul Nicolae Ceaușescu, închinîndu-i munca lor și făcîndu-i cele mai bune urări de sănătate și viață lungă. ■

MIHAI BANDAC

Aparțin generației de artiști și intelectuali care s-au format și afirmat în ultimul deceniu, generație care aș putea s-o numesc generația Ceaușescu, învestită de către chiar domnia sa cu acest mare comandament, cu acest imperativ primordial, de a se realiza plenar în toate emoțiile și puterile ei, în toate visele și dorințele ei, ducînd la simbol și artă, la focar de tot mai înaltă frumusețe, frumosul cel de toate zilele al poporului, al semenilor noștri.

Prin îndrumătoarea lui cutezanță, prin hotărîrea și visarea lui, artele, pictura, sculptura și surorile acestora trăiesc o nouă eliberare, eliberarea de inerție și închistare.

Energia și hărnicia sa, pasiunea și îndrăzneala sa, înțelepciunea și generozitatea sa ni s-au transmis mereu și pretutindeni, ca o apă vie, care ne-a întărit puterea de a gîndi, de a cuteza, de a crea.

Marele bărbat ne-a făcut să ne simțim și noi bărbați, în arta și lumea noastră, ne-a înzestrat cu forța istoriei, ne-a entuziasmat cu încrederea viitorului, ne-a înnobilat cu semnul cel mare al Patriei, ne-a îmbogățit cu îndatoririle și bucuriile socialismului.

Țara sărbătorește un mare ctitor și conducător, cu o nobilă și generoasă vocație de a construi și care, ca o proiecție a înaltei sale personalități, ne-a insuflat ideea de autentică personalitate, de artist care trebuie să se dezvăluie în adevărurile și potențele sale cele mai profunde, care să și le realizeze prin muncă și credință, prin pasiune și îndrăzneală, revărsîndu-se ca o identitate clară în marele și nesecatul fluviu al culturii românesti.

Să-i mulțumim și să-i urăm, cu acest mare prilej sărbătoresc, Președintelui țării, secretarului general al partidului, tot binele, să ne trăiască întru mulți ani, să aibă parte de sănătate, liniște și energie creatoare, spre fericirea și propășirea neamului românesc. ■

DAN HATMANU

Încercînd să fac în ulei portretul tovarășului Nicolae Ceaușescu, după diferite fotografii, mi-am dat seama că întîmpin mari dificultăți. Atunci am abandonat pozele și am continuat lucrul din memorie. Simțeam cum se conturează din ce în ce personalitatea acestui om deosebit; îl vedeam în minte, deoarece îl purtam în minte, așa cum toți îl purtăm, după cum și dînsul ne poartă pe toți, realizîndu-se astfel sudura dintre popor și conducător. Îl purtăm în noi, în gîndurile și inimile noastre, fiindcă este al nostru, ridicat dintre noi, fiindcă luptă pentru cauza noastră, pentru că vrea să ducem o viață mai bună, să ne bucurăm de toate beneficiile civilizației moderne contemporane, pentru că vrea să ne facă mai buni, să ne înflorească țara.

Îl simțim ca pe un frate și ca pe un părinte. Simțim cum iubește el oamenii și viața și arta.

De cîte ori, cu ocazia unei întîlniri prietenești, nu ne-a îndemnat pe noi, pictorii, sculptorii, graficienii, să redăm în operele noastre măreția timpurilor pe care le trăim! Și noi ne-am angajat, dar nu ne-am respectat întotdeauna angajamentul întocmai. Am fost și dojeniți cîteodată, părintește, cu dragoste și dreptate. Pentru că, în adevăr, mai avem multe de făcut.

La cei 60 de ani de viață, darul meu este să-mi respect angajamentul de a da lucrări pe întreaga măsură a posibilităților mele, reflectînd realizările timpului nostru.

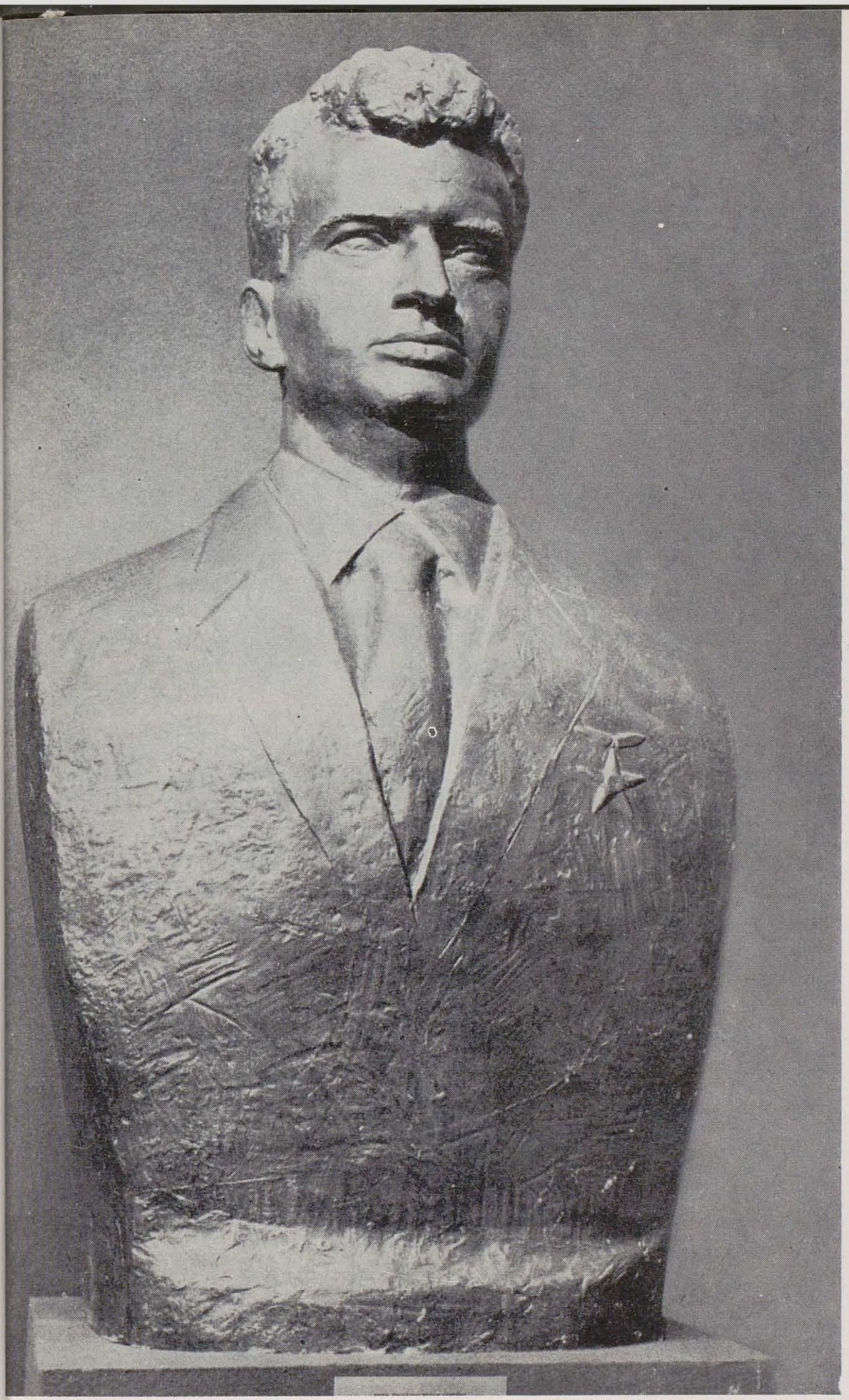
Îl rog respectuos să-mi permită să-i urez ani mulți de viață și fericiți întru fericirea și progresul țării și al poporului nostru. ■

COSTEL BADEA

Oricare dintre marile direcții de dezvoltare ale artei și culturii noastre contemporane își află fundamentarea în documentele de partid, în hotărîri și teze fundamentale purtînd amprenta cugetului celui mai remarcabil fiu al poporului, secretarului general al partidului și președintelui Republicii, tovarășul Nicolae Ceaușescu. Iar între direcțiile de dezvoltare ale artei contemporane, îndrăznesc să afirm că orientarea artelor decorative spre structurarea mediului nostru de viață și mobilarea lui, reprezintă, sub semnul valorii estetice și sociale, una dintre căile cele mai directe de realizare a unor calități mereu superioare ale nivelului de trai material și spiritual al poporului. Este una dintre căile nemijlocite prin care arta slujește omului, capitalul cel mai de preț și obiectivul final al tuturor eforturilor polarizate în procesul de construcție socialistă. Întreaga noastră activitate de creație este astfel direct legată de cel ce și-a închinat omului, omului nou al viitorului, toată capacitatea de muncă. Sub semnul acestor idealuri nobile, ne îndreptăm gîndul spre secretarul general dorindu-i sănătate și putere de muncă în opera pe care o înfăptuiește în fruntea partidului, în fruntea țării. Urările noastre de bine și de sănătate exprimă astfel, odată cu respectul și admirația noastră, adeziunea noastră fierbinte și angajamentul ferm de a contribui prin faptă la atingerea țelurilor înalte ale programului nostru de edificare a societății socialiste, a conștiinței socialiste. ■

FLORICA IOAN

Frumosul obicei moștenit de la strămoși, de a cinsti pe cei mai destoinici fii ai patriei, ne oferă prilejul de a ne arăta încă o dată dragostea și recunoștința pentru înaltul exemplu personal dat cu consecvență, de-a lungul unei vieți, de către iubitul nostru conducător, tovarășul Nicolae Ceaușescu, secretar general al partidului. Doresc să alătur și eu glasul meu glasului milioanelor de oameni, de cetățeni ai patriei care omagiază personalitatea conducătorului țării. Personalitate de mare prestigiu pe arena internațională, primul președinte al țării reprezintă astăzi, pentru fiecare cetățean al patriei, și nu numai pentru noi, simbolul luptei neobosite pentru realizarea și desăvîrșirea unor înalte idealuri de veacuri ale omenirii. Reprezintă curajul de a afirma în fața lumii întregi că un popor harnic, inteligent, își făurește un destin luminos muncind cu abnegație, popor care a știut întotdeauna, în momentele hotărîtoare ale istoriei sale, să transmită geniul său de necontestat marilor săi conducători, a căror inteligență creatoare s-a confundat cu însăși inteligența poporului. Urmaș demn al acestor înaintași care au luptat neabătut pentru păstrarea ființei neamului, el este acela care, cu o cunoaștere și înțelegere profundă a epocii, cu suplețe și clarviziune, conduce și îndrumează, cu dinamism și exemplară consecvență, întreaga noastră societate în cursul său ascendent spre pragurile comunismului. Exemplul personal al conducătorului sporește unitatea de voință a întregii națiuni capabilă să demonstreze că nimic nu poate fi de neînfăptuit atunci cînd efortul este colectiv și se cunoaște țelul final. Societatea noastră, societatea dinamismului și a dezvoltării multilaterale, a progresului neîntrerupt, societate în care s-au petrecut mutații fundamentale, oferă artiștilor toate posibilitățile dezvoltării plenare a talentului lor. Oamenii de artă, animați de un profund patriotism, pătrunși de spiritul civic caracteristic cetățeanului din patria noastră, participă conștient la efortul general al țării, îmbogățind cu opere noi patrimoniul cultural al poporului, contribuind astfel fiecare la perfecționarea mediului nostru de viață, la dezvol-



1. *Bust de I. IRIMESCU; 2,3. «Omagiu», tapiserii de THEODORA MOISESCU STENDL și de GH. SPIRIDON*

tarea climatului de înaltă responsabilitate ideologică și artistică pentru realizarea unor opere pe măsura epocii în care trăim. Datorăm toate acestea partidului, secretarului său general, și la aniversarea nașterii sale, sărbătoare a întregului popor, îi urăm din inimă mulți ani și sănătate. ■

FESZT LADISLAU

În zilele noastre, pentru poporul român, cuvîntul «Omenie» este un simbol care definește peste patruzeci și cinci de ani de luptă și muncă dusă cu devotament și dăruire în interesul și spre binele poporului. Ca plastician și ca dascăl nu pot să nu fac asociere între ideea «Omeniei» și «Omul creator». Omul creator, care a transformat oamenii și țara în România socialistă de azi, prin muncă, prin muncă creatoare de bunuri materiale și spirituale.

Există o relație strînsă, organică, între muncă și creație. Orice creație presupune, într-un fel sau altul, munca într-un înțeles complex al ei și anume ca activitate conștientă, ca practică spirituală. Un model al unei asemenea joncțiuni între muncă și creație l-a constituit și îl constituie și arta, procesul de creație artistică.

Exemplul Președintelui Republicii, al tovarășului Nicolae Ceaușescu, constituie o pildă vie; el ne arată singura cale a omului societății noastre, a tuturor oamenilor muncii din patria noastră, indiferent de naționalitate, a artiștilor creatori de valori spirituale, care se integrează în procesul larg al dezvoltării sociale sub steagul marilor idealuri revoluționare.

Cu ocazia aniversării celor șaizeci de ani ai secretarului general al Partidului Comunist Român, în numele cadrelor didactice din învățămîntul artistic clujean și în numele meu personal doresc tovarășului Nicolae Ceaușescu viață îndelungată, sănătate și muncă rodnică spre binele poporului. ■

CONSTANTIN POPOVICI

Prezența nemijlocită a Președintelui Nicolae Ceaușescu la viața artistică a întregii națiuni, la păstrarea și promovarea tradiției în elaborarea și îndeplinirea programului de dezvoltare a artei românești contemporane, de ridicare pe noi culmi și înscrierea ei în circuitul de valori al artei universale, dă chezășia îndeplinirii acestor nobile scopuri.

Interesul și participarea sa permanentă la toate înfăptuirile înnoitoare, angajarea profundă în transformarea revoluționară a societății românești este un exemplu viu, nemijlocit, pe care președintele Nicolae Ceaușescu îl dă în prețuirea și admirația poporului.

Urările noastre unanime, cu ocazia împlinirii vîrstei de 60 de ani, le însoțim cu năzuințele noastre cele mai scumpe de ridicare a civilizației și artei românești pe culmile cele mai înalte. ■

GABRIELA MANOLE ADOC

Viața cultural-artistică românească cunoaște astăzi o mare dezvoltare în care procesul permanent de democratizare este deosebit de roditor. Zi de zi transformări revoluționare vin să aducă ceva nou în folosul omului, pentru bucuria lui, pentru o viață spirituală mai bogată, accesibilă, ce se manifestă plenar pînă în cele mai largi cercuri de oameni ai muncii. Festivalul național « Cîntarea României » este un exemplu de afirmare a puterii de creație a maselor, de democratizare a artei și culturii. Aceste transformări revoluționare au o călăuză și un părinte în secretarul general al partidului, care ne-a îndrumat în permanență prin articole și cuvîntări în care sînt enunțate principii fundamentale, sînt arătate metodele cele mai eficiente și preconizate țelurile către care tindem, în lumina gîndirii materialist-dialectice cu implicații de ordin social, politic, cultural și moral. Congresul educației politice și al culturii socialiste a afirmat o dată mai mult concepțiile revoluționare ale partidului, ale secretarului său general, privind suprastructura, gîndirea politico-ideologică, științifică, cultural-artistică, pentru ca arta și cultura românească să pășească mai ferm pe drumul marilor realizări, în ansamblul marilor realități socialiste, slujind poporul, omul nou.
Ideea pe care ne-a sugerat-o secretarul general, tovarășul Nicolae Ceaușescu, nouă artiștilor plastici, de a ne căuta inspirația direct la sursă, la « izvor », este un îndemn de a face o artă autentică, cu specific românesc continuînd strălucitele noastre tradiții.
Ne construim o istorie nouă, într-o țară liberă și independentă, cu un trecut de lupte, de sacrificii, dar și de glorii. Făurirea unui stat liber, național și unitar, a fost cinstită de poporul român datorită inițiativei primului secretar al partidului, care, hotărînd sărbătorirea centenarului independenței, a hotărît deopotrivă eternizarea evenimentului și prin graiul elocvent al artei monumentale. Ca urmare a inițiativei tovarășului Nicolae Ceaușescu, în țară se vor ridica mai multe monumente ale independenței în importante centre ce au avut un aport substanțial în războiul neatîrnării noastre. Mă număr printre artiștii care au cîștigat concursul pentru una dintre aceste mari lucrări de artă și anume pentru monumentul din Iași.
Astăzi aducem omagiul nostru de stimă, recunoștință și prețuire marelui om politic și de stat, președintele țării, secretarul general al partidului, cu ocazia aniversării a 60 de ani de viață și a peste 45 de ani de neobosită luptă revoluționară, conducătorul care cu clarviziune și înaltă dăruire depune întreaga sa capacitate fizică, morală, intelectuală pentru binele omului și prosperitatea țării.
Este omagiul întregului popor adus omului și comunistului care prin exemplul său este un model pentru noi toți care construim o viață nouă, viitorul patriei și al copiilor noștri. ■

AUREL NEDEL

Mă simt un om util pentru că muncesc și iubesc, mă simt util pentru că munca mea este creatoare și necesară.
E minunat să te simți om util și să fii înconjurat de oameni utili. Îmi place viața noastră de azi și tot ce se face azi la noi. În zilele noastre se fac la noi lucruri drepte și demne, se scriu paginile unei istorii ce se vrea împlinită. Meritul revine întregului popor condus de partid, în frunte cu fiul său cel mai drag și cel mai destoinic — tovarășul Nicolae Ceaușescu. La aniversarea celor 60 de ani de viață și celor peste 45 de ani de activitate revoluționară îmi permit să destăinui gîndurile de adînc respect și profundă admirație pentru omul care a reușit să realizeze ce alții abia visau: să dea unei țări strălucire și prestigiu, oamenilor belșug și neamului faimă.
Omagiul meu adus tovarășului Ceaușescu vrea să fie omagiul sufletesc adus de un truditor al artei unui suflet mare al unui om mare cu care mă mîndresc că sînt contemporan.
Ca pictor, ca om ce zugrăvește frumosul prezentului, mă simt legat de acest prezent cu toată ființa și existența mea.
Prezentul și viitorul patriei mele este legat de conducătorul pe care îl sărbătorim acum, de tovarășul Nicolae Ceaușescu, nume devenit simbol al prezentului și chezășie al unui viitor tot mai demn și tot mai luminos.
Îi urez mulți ani pentru atingerea acestui viitor. ■

MIRCEA ȚOCA

Într-o atmosferă de entuziasm, cu cele mai adînci sentimente, întregul popor sărbătorește pe cel mai iubit fiu al său, tovarășul Nicolae Ceaușescu, la împlinirea a 60 de ani de viață și a peste 45 de ani de activitate revoluționară. Eveniment politic memorabil, această aniversare este și un prilej de meditație asupra asumării conștiente și responsabile a unui destin uman exemplar, asupra curajului, abnegației revoluționare și patriotismului fierbinte ale aceluia care, pe bună dreptate, a fost numit, de un gazetar străin, *Demiurgul României contemporane*. De la Congresul al IX-lea, în anii de cînd în fruntea partidului și statului nostru se află tovarășul Ceaușescu, în toate domeniile de activitate s-au înregistrat realizări mărețe, care au intrat în istorie. Din îndemnurile sale statornice și generoase, caracterizate de o pilduitoare clarviziune, ca niciodată în trecut, energia rodnică și nesecată a unui popor înzestrat a fost larg stimulată în toate domeniile. Alături de perfecționarea structurilor societății, de spectaculoasa evoluție a economiei, s-a asigurat cadrul adecvat pentru o dezvoltare a culturii și artei în forme de o complexitate nebănuită anterior. Anii s-au vădit deosebit de rodnici pentru creația plastică. Au fost ridicate impresionante monumente, comemorînd străluciți eroi și mari evenimente ale trecutului, s-au făcut lucrări monumentale, în tehnici felurite, celebrînd înfăptuirile istorice ale prezentului. Alături de largul orizont tematic, îndemnurile la tenacitate și răspundere au imprimat creației plastice o vocație a calității, ce va asigura multor lucrări dreptul la perenitate. La Plenara din 1971, la Expoziția « 125 de ani de la revoluția din 1848 în România », la Congresul educației politice și al culturii socialiste și la întîlnirea de la Teatrul Național, întreaga noastră obște a înregistrat cu mîndrie aprecierile pozitive ale secretarului general, însușindu-și, de fiecare dată, cu adînc respect și cu recunoștință, îndemnurile înflăcărate la acțiune și inestimabilele indicații teoretice, izvorîte dintr-o temeinică cunoaștere a istoriei, a cerințelor și posibilităților contemporane. Roadele acestor întîlniri au fost imediate, după cum o demonstrează numărul, originalitatea și valoarea operelor create în anii din urmă, precum și intensificarea participării României la schimbul mondial de valori cultural-artistice.

Pentru propășirea spiritualității românești, pentru tot mai deplina ei afirmare în lume, tovarășe Ceaușescu la mulți ani! ■

GHEORGHE SPIRIDON

Avem cu toții certitudinea că țara noastră merge pe drumul cel mai bun, cel mai drept și mai luminos din milenara sa istorie.

Trăind, muncind, luptînd pentru a construi o lume nouă și demnă, liberă și independentă, poporul acestei țări a ajuns astăzi, sub conducerea înțeleaptă a Partidului Comunist, pe o treaptă înaltă a evoluției sale. Avem mîndria că în fruntea țării și a partidului se află un bărbat înțelept, harnic și neobosit, care, cu inima și gîndul, cu fapta și cutezanța, este mereu între noi.

Fie ca cei 60 de ani de viață și cei peste 45 de ani de activitate revoluționară pe care îi împlinește acum tovarășul Nicolae Ceaușescu, secretarul general al partidului, Președintele Republicii, să-i aducă noi puteri, sănătate și încă ani mulți de viață, întru fericirea și prosperitatea neamului românesc.
Fie ca în fruntea Comitetului Central al Partidului, cel mai bun bărbat al țării, fiul cel mai credincios și iubit al poporului român să ne conducă pe noi culmi de civilizație și progres, pentru ca țara noastră să devină mai luminoasă, mai bogată și mai fericită.
Pentru noi artiștii plastici, artiști cetățeni ai României Socialiste, este un prilej de nețărmurită mîndrie și bucurie ca și cu acest prilej fericit să-i urăm tovarășului Nicolae Ceaușescu din inimă « să ne trăiți mulți și fericiți ani împreună cu tovarășa dumneavoastră de viață și de luptă, alături de minunatul popor român pe care îl iubiți atît de mult și-l conduceți atît de înțelept pe drumul făuririi societății socialiste multilateral dezvoltate și al înaintării României spre comunism ». ■

« Ofrandă » de IULIA ONIȚĂ

ARTĂ ȘI SOCIETATE

GHEORGHE ACHIȚEI

Cine urmărește confruntările de idei cu privire la rolul și locul diverselor domenii ale culturii în cadrul societății pe care o făurim nu poate să nu observe gravitatea cu care este invocată, întotdeauna, experiența artelor plastice. Lumea își pune mari, foarte mari speranțe în posibilul aport al artiștilor la izgonirea urîtului din viața noastră. Pretutindeni se solicită amplasare de monumente, decorare a unor spații arhitecturale exterioare, un plus de ordine estetică introdus în domeniul amenajării cu gust a locuințelor, a locului de muncă, de odihnă, de agrement.

Cu prilejul aniversării a 60 de ani de viață și a peste 45 de ani de activitate revoluționară a secretarului general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu, cu prilejul acestei mari sărbători a întregului popor, cel mai fierbinte și mai înalt omagiu pe care îl putem aduce conducătorului iubit este afirmarea hotărîrii ferme a oamenilor de cultură și artă de a-și spori eforturile pentru făurirea idealului de frumusețe și adevăr al civilizației noastre socialiste. Documentele celui de-al XI-lea Congres al Partidului Comunist Român, ale Congresului educației politice și al culturii socialiste și ale recentei Conferințe Naționale a Partidului Comunist Român au afirmat un puternic avînt creator în toate domeniile vieții noastre materiale și spirituale. Împlinirea a 30 de ani de la proclamarea Republicii a constituit un îndemn de bilanț, de cuprinzătoare retrospectivă a realizărilor obținute în trei decenii rodnice, de temeinic examen al responsabilității și în activitatea de creație plastică. Artele vizuale — pictura, sculptura, grafica, arta decorativă — au înregistrat succese remarcabile.

Artiștii din toate generațiile și-au unit forțele în sensul conceperii actului de creație ca act de mare răspundere socială, căutînd, prin tot ce au realizat mai de seamă, să vină în întîmpinarea exigențelor estetice, morale și implicit sociale ale publicului de la noi, ale noii noastre societăți. Au apărut sute de nume de noi artiști talentați, care s-au impus atenției publice generale, atît în țară cît și peste hotare. Am asistat și participat la renașterea spectaculoasă a unora dintre cele mai vechi tradiții artistice naționale — cum sînt cele din domeniul țesăturilor artistice, în domeniul sculpturii în lemn, în domeniul ceramicii, în domeniul formelor de metal. S-a dezvoltat rețeaua muzeelor și a galeriilor de artă, în sensul democratizării accesului la valorile frumosului pentru categorii de populație tot mai vaste. Un studiu privind dezvoltarea vieții artistice — îndrumarea talentelor, stimularea materială a creației, «difuzarea» artei pe întreg teritoriul național — în perioada la care ne referim, ar permite, indiscutabil, concluzii dintre cele mai interesante.

România artistică de astăzi diferă total de cea de acum 30 de ani. Orașele țării au căpătat o nouă înfățișare, modernă, nu numai în lumina valorilor arhitecturii, dar și în lumina valorilor sculpturii, ale artei monumentale, ale formelor decorative din ceramică, sticlă și metal. Cu greu și-ar fi putut imagina cineva, cu 30 de ani în urmă, actuala înfățișare a litoralului românesc, cu acele ansambluri arhitectonice de la Mamaia, Constanța, Eforie, Costinești, Mangalia, în contextul cărora artele plastice și-au dezvăluit noi posibilități de a fi contemporane, de a fi în consens cu aspirațiile spirituale ale oamenilor. Și litoralul nu e singurul exemplu care poate fi invocat. Nu departe, Medgidia aduce în discuție un alt caz. Taberele succesive de ceramiști, organizate vara, s-au materializat într-un complex de forme ce asigură orașului o inedită configurație estetică; ai sentimentul unui adevărat oraș-muzeu al artei contemporane. Inițiativele de acest fel s-au extins. Galați, Orșova, Slobozia, Arad aduc în discuție încercări de a găsi artelor plastice un nou loc în incinta cetății contemporane, în incinta orașului contemporan. Desigur, dacă am avea în vedere și rețeaua de muzee și galerii de artă, sau numeroasele lucrări monumentale executate în condițiile unor spații arhitecturale interioare, atunci ar trebui să ne referim la toate orașele țării.

Un fenomen de vastă rezonanță și cu profunde semnificații îl reprezintă Măgura Buzăului. Pelerinajul anual a sute de mii de oameni spre acest loc, altădată anonim, aduce în discuție posibilități, încă neepuizate, de raportare a oamenilor la artă, de apariție a unor forme, paralele muzeului contemporan și galeriei de artă, de expunere și de interesare publică a creației artistice moderne. Poate că în lumina experiențelor de pe litoral, de la Medgidia, de la Galați, de la Măgura, am putea să ne gîndim, pe viitor, la o extindere a unor atari inițiative, pe linia nevoilor de artă, atît de presant reclamată nu de puține localități din țara noastră. Intervine problema acelui plus de *confort estetic* pe care oamenii consideră că în primul rînd artiștii și designerii îl pot asigura. El privește, desigur, producția de obiecte urmînd a face parte din universul de prezențe estetice înconjurătoare, de la robinetul de la baie și pînă la televizor. El privește, de asemenea, domeniul urbanisticii: amenajarea estetică a parcurilor, amenajarea estetică a străzilor. El privește, de fapt, confortul estetic al oamenilor. Nu apar, însă, ca străine de ceea ce numim confort estetic, nici amenajarea estetică a vitrinelor, nici reclamele luminoase, nici panourile decorative de pe marile artere de circulație. E foarte greu, din acest punct de vedere, de arătat ce nu ține de domeniul intervenției artistului contemporan.

Ce loc ocupă, în contextul acestor preocupări, artele plastice propriu-zise? Ne izbim, în căutarea răspunsului la întrebarea formulată astfel, de unele greutăți. La ora actuală granița dintre artă și nonartă e tot mai greu de stabilit. Sfera conceptului de artă a fost într-atît dilatată, încît, practic, lumea nu mai știe de unde începe și unde sfîrșește domeniul artei. Ar fi util, poate, să încercăm, totuși, chiar cu riscul de a greși parțial, să precizăm ce înțelegem prin artă, atunci cînd ne propunem să discutăm despre dimensiunea artelor plastice în cetatea contemporană. Spațiul urban contemporan comportă, în mare, două modalități de amenajare estetică. Există o modalitate de amenajare estetică relativ stabilă, pe linia a ceea ce au încercat întotdeauna să fie unele dintre artele plastice tradiționale — pictura murală, sculptura etc.

Dar există și o modalitate de amenajare estetică în funcție de anumite împrejurări, de sezoanele turistice etc. Această modalitate privește fenomenul amenajării estetice a spațiului urban cu materiale economice, care să poată fi înlocuite oricînd, fără prea mari cheltuieli. Tendința principală, pretutindeni, astăzi, în marile orașe, pare a fi aceea a interesului crescînd al edililor față de asemenea materiale, asemenea soluții și asemenea modalități de amenajare estetică a spațiilor urbane. În multe țări se acordă mai puțină importanță soluțiilor estetice aspirînd să depășească efectul estetic de moment, soluțiilor estetice în care artistul plastic propriu-zis se găsește direct implicat. Ar fi naiv, fără îndoială, să se nege importanța socială a soluțiilor estetice cu efecte ocazionale, puse în aplicare cu materiale ieftine, de obicei masele plastice, care permit, desigur, îmbunătățirea condiției estetice a ambientului pe arii foarte întinse. Nu putem nega vreun moment importanța compozantei estetice a ambientului contemporan, realizată într-o atare direcție, dar aceasta, cînd ne gîndim la orașele noastre de astăzi, și mai ales cele de mîine, trebuie să secondeze marea artă — arta menită să înfrunte timpurile, arta sustrăgîndu-se condiției estetice efemere. Amploarea pe care, în România, au luat-o mozaicul, sgraffito-ul, formele artistice decorative realizate din beton armat, formele artistice decorative realizate din sticlă, din ceramică, din metal, precum și sculptura în piatră sau marmură — pe linia exploatării efectelor specifice ale acestora în condițiile noii arhitecturi, se cere înțeleasă în lumina unei griji constante pe care sîntem cu toții datori să o manifestăm față de situația artei în cetatea de astăzi și în cea de mîine.

Arta, dintotdeauna, a aspirat să înfrunte timpul, constituind totodată o mărturie a timpului în care a fost creată. Discutînd despre rolul artelor plastice în orașul de astăzi și în cel de mîine, noi va trebui să avem în vedere asemenea instituții cum ar fi muzeul sau galeriile de artă, dar să avem în vedere și arta publică, arta expusă în cetate și înfrumusețînd cetatea, dincolo de capriciile modelor. Arta conservată în muzee, galerii și în marile colecții reprezintă doar una din fațetele artei timpului nostru. E necesar să fie avută în vedere și o altă fațetă a artei contemporane, ambiția acesteia de a deveni publică, de a se integra ansamblului de elemente ce condiționează și îi definesc spațiul estetic înconjurător. Tocmai pe un asemenea plan arta ajunge să fuzioneze cel mai mult cu viața oamenilor, să influențeze gusturile, să dea sens estetic superior existenței lor zilnice.

Orașul modern se mai raportează la artă și în lumina unor alte realități, dintre care cea a locuințelor nu trebuie neglijată.

Pictura, sculptura, gravura, artele decorative — înțelese ca prezențe intime în viața omului de astăzi — constituie probleme delicate. Și, totuși, nu avem dreptul de a le ocoli. Ele aduc în discuție un aspect al democrației culturale astăzi la noi. Nevoia de artă, în locuința contemporană, identificată simbolic cu apartamentul de bloc din două, trei sau mai multe camere, constituie o nevoie spirituală reală. După orele de muncă prestate de către fiecare, potrivit statutului fiecărei profesiuni, lumea se întoarce acasă. Locuința devine în felul acesta nu numai un spațiu de « refacere » fizică, dar și spirituală. Pe lîngă celelalte elemente proprii unui apartament, locuința aduce în discuție și problema artei. Radioul, televizorul polarizează o bună parte din viața spirituală ce se desfășoară în interiorul oricărui apartament. Presa cotidiană și periodică, discurile și benzile magnetice constituie, și ele, elemente care aduc, din alt punct de vedere, în discuție arta în locuința omului contemporan. Aceasta este arta reprodusă. Este viu resimțită însă necesitatea și a altor forme de artă. Or, adesea pictura, gravura, țesăturile decorative, nu o dată chiar formele de ceramică și sticlă, fără a mai vorbi de sculptură, sînt concepute cu precădere pentru spațiile interioare ale sălilor de expoziție, ale muzeelor și ale așezămintelor culturale importante, chiar atunci cînd nu se are în vedere folosirea lor de asemenea instituții. Aproape toate manifestările artistice din ultimii ani au impus îndeosebi pictura de mari dimensiuni, sculptura monumentală, tapiseriile destinate să decoreze spații interioare publice impunătoare. Ar trebui poate să ne gîndim mai mult la locul artelor plastice în contextul locuinței contemporane. E o problemă ce nu apare numai la noi, ci pretutindeni în lume. La noi, avînd în vedere interesul publicului contemporan pentru artă, ar putea să capete soluții mai fericite decît în altă parte.

Nu numai din considerente economice, dar și culturale, se cer experimentate, cu mai multă îndrăzneală, sisteme variate și atractive de popularizare și desfacere către publicul larg a celor mai diferite lucrări de artă. E limpede că, din perspectiva nevoilor de formare a omului contemporan, problematica adusă în discuție, de amenajare estetică a celor două mari tipuri de spații arhitecturale moderne — interioare și exterioare — nu poate fi subestimată. Societatea pe care o făurim este expresia unei politici economice și culturale coerente. Sîntem datori ca aceeași coerență, despre care vorbim de obicei atunci cînd ne referim la procesul de făurire și dezvoltare a noii industrii sau agriculturii naționale avansate, să fie asigurată la toate nivelele, inclusiv cel al conștiinței, în acea sferă delicată a gusturilor estetice. Numai prin afirmarea artei autentice în toate sectoarele vieții vom putea izgoni acele producțiuni de gust îndoielnic, care-și mai găsesc refugiul în unele locuințe. Democrația culturii presupune accesul la valorile artistice superioare al tuturor categoriilor de populație specifice societății noastre. Evident, acest acces nu se poate realiza dintr-o dată, pretutindeni. O muncă uriașă se întrevede la orizont, atît pentru pictori, sculptori, graficieni, cît și pentru artiștii decoratori și designeri.

În mesajul adresat celui de al VII-lea Congres internațional de estetică, ce a avut loc în 1972 la București, tovarășul Nicolae Ceaușescu arăta: « Astăzi oamenii nu se mai pot limita doar la contemplarea frumosului în expoziții și în săli de spectacole, la contactul cu opere de artă izolate. Pe măsura evoluției societății omul aspiră să integreze tot mai mult frumosul în existența sa cotidiană, ca element indispensabil al ambianței sociale generale ».

Sensul unei asemenea munci nu poate fi deslușit dacă facem abstracție de ceea ce oamenii înțeleg la un moment dat prin artă, acceptă ca artă, de arta de care societatea are nevoie. Făcînd parte integrantă din viața societății, libertatea artei e condiționată de nevoile spirituale ale comunităților și colectivităților de care aceasta aparține. Și oamenii de astăzi, ca și oamenii din toate timpurile, nu pot fi indiferenți față de ceea ce li se oferă în calitate de artă. Constituie un adevăr de necontestat faptul că menirea artei nu este de a se coborî la nivelul gusturilor joase. Dar tot un adevăr de necontestat îl constituie și faptul că în explorările sale, întreprinse la nivelul diverselor tipuri de trăiri și atitudini față de lume, specifice unui moment istoric sau altul, artistul nu poate ignora gusturile, preocupările etice și estetice ale maselor, imperativele culturii ca și imperativele politicii unei națiuni.

Relația dintre artă și societate suscită astăzi discuții pasionante. De bună seamă, aspectele diferă de la țară la țară. Sub aspectele sale fundamentale problema nu poate fi însă ocolită. Cultura socialistă abordează în felul său, specific, problema relației dintre artă și societate, problema raporturilor dintre căutările artei contemporane și exigențele vieții publice naționale, dintre necesitatea unor noi forme de expresie artistică și politica socială de ridicare spirituală a maselor, de afirmare și satisfacere a intereselor poporului.

Nevoia unei mai strînse legături între artist și public, nevoia unei mai profunde cunoașteri, de către artist, a realităților sociale concrete de la noi, nevoia antrenării întregului potențial creativ de care poporul nostru dispune, la realizarea valorilor artistice ale contemporaneității, trebuie de bună seamă recunoscută cu prioritate. Un cadru organizat, propice, în acest sens, inițiativelor, dezbaterilor, acțiunilor, îl oferă, fără îndoială, Festivalul național « Cîntarea României », în plina desfășurare a celei de a doua sa ediții. ■

SISTEMATIZARE URBANĂ ŞI TRADIŢIE

MASĂ ROTUNDĂ

«Cînd arhitecţii se aşază la planşetă trebuie să se gîndească în primul rînd la om»
NICOLAE CEAUŞESCU

« Programul de făurire a societăţii socialiste multilateral dezvoltate, în conformitate cu realităţile, cu condiţiile concrete din ţara noastră şi năzuinţele poporului nostru — arăta, recent, tovarăşul Nicolae Ceauşescu — a descătuşat uriaşele energii creatoare ale tuturor oamenilor muncii, fără deosebire de naţionalitate, ducînd la măreţele realizări pe care le-a obţinut poporul în dezvoltarea economico-socială, în ridicarea bunăstării sale materiale şi spirituale . . . ». Puse în slujba edificării unei Românii revoluţionare, aceste « uriaşe energii creatoare » pregătesc — prin sensurile noi ale existenţei contemporane — viitorul. Un viitor al muncii, al bunăstării şi frumosului . . . Programele de sistematizare urbană răspund tocmai acestor idealuri umaniste, de fericire şi progres, însufleţite de respectul adînc pentru istoria patriei şi marile ei tradiţii de spiritualitate şi cultură.

Dezbaterea iniţiată de revista noastră, cu participarea unor artişti, arhitecţi, critici de artă: Vasile Drăguţ, Grigore Ionescu, Răzvan Theodorescu, Ion Nicodim, Aurelian Trişcu, Paul Vasilescu, îşi propune să prezinte doar cîteva dintre multiplele aspecte ale problemei.

VASILE DRĂGUŢ

Dimensiunea istorică este o necesitate absolută. Avem nevoie de ideea continuităţii în permanenţă, pentru că perspectiva istoriei trecute ne dă mai mult avînt pentru abordarea viitorului. Pe traseul acestei perspective monumentele de valoare, monumentele cu adevărat reprezentative, sînt popasurile care pe de o parte dau măsura capacităţilor de creaţie cele mai caracteristice pentru societate la un moment dat, dar în acelaşi timp permit fixarea în mediul înconjurător şi a unor edificii aparent mai puţin valoroase dar care constituie mediul firesc al acestor monumente de excepţie.

Deci în ideea că spaţiul arhitectural al oraşului, spaţiul urban împreună cu monumentele lui importante şi cele auxiliare constituie un mediu prielnic pentru dezvoltarea noastră spirituală, cred că este foarte important ca, în acest moment, cînd oraşul străbate o perioadă de rapidă transformare, în faţa urbaniştilor, a arhitecţilor care răspund de reconstruirea unor zone afectate de seism, să stea o bună înţelegere a rosturilor istorice în zonele în care ei implantează aceste edificii.

Aceasta pe de o parte pentru a stabili un acord armonic între vechi şi nou, dar, pe de altă parte, pentru a permite trecerea acelei ştafete istorice pe care sîntem obligaţi s-o transmitem generaţiilor viitoare. Numai în acest fel cred că se poate vorbi despre o educaţie patriotică prin intermediul monumentelor. Doresc să observ dezvoltarea în ultimul timp a raporturilor dintre arhitecţii urbanişti şi cercetătorii istorici, în anumite perioade aceste raporturi de colaborare fiind chiar foarte strînse. O serie întreagă de şedinţe comune, cu participarea nu numai a istoricilor ci a oamenilor de cultură de diferite categorii, a permis ca o suită de proiecte de sistematizare să fie discutate şi îmbunătăţite. Un asemenea cadru de colaborare mi se pare deosebit de preţios. De aceea, în momentul de faţă cred că o misiune de urgenţă care trebuie să stea în faţa sistematizatorilor este asigurarea unui larg colocviu al diverselor opinii de specialitate. Viaţa unui oraş este în definitiv viaţa sumei de oameni care locuiesc în oraşul respectiv şi mi se pare că a neglija rosturile istorice, rosturile artistice, rosturile culturale în general ale unei localităţi, nu este un lucru de recomandat.

Nu putem vorbi astăzi despre Bucureştiul de altădată fără să avem în vedere importanţa prezenţei în acest Bucureşti a literaţilor, a muzicienilor ; nu putem elimina din gîndirea noastră despre Bucureştiul vechi imagini de importanţa « Crailor de Curtea veche » sau a « Sfîrşitului de veac în Bucureşti ». Mateiu Caragiale şi Ion Marin Sadoveanu sînt la rîndul lor participanţi la constituirea unei imagini despre această localitate în care trăim şi ne simţim bine, şi lumea valorilor specifice conţinută în operele lor trebuie considerată cu toată atenţia, pentru că, dincolo de tot ceea ce s-a epurat prin trecerea timpului, trebuie să se păstreze acele repere caracteristice pentru însăşi existenţa noastră istorică. Pietonului bucureştean, omului de cultură, de indiferent ce profil, nu-i poate fi indiferentă, în traversarea oraşului, mai în grabă sau în zăbavă, o anume armonizare dintre vechi şi nou, un dialog în care să-i fie posibilă recunoaşterea trecerii prin vreme a oraşului în care trăieşte.

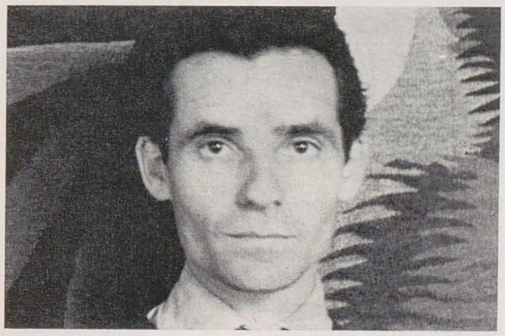
Sigur că în vederea rezolvării diverselor probleme care se ridică în direcţia dezvoltării oraşului modern cu necesităţile lui de circulaţie şi de lărgire a unor artere importante, eforturile pe care trebuie să le facă în ultimă instanţă arhitecţii, sistematizatorii urbanişti, sînt mari, dar aceste eforturi sînt răscumpărate înmiit prin valoarea efectivă a bunurilor de patrimoniu care se salvează.

Cînd mă refer la calitatea patrimonială a monumentelor istorice nu am în vedere calităţile doar de ordin arhitectonic şi artistic propriu-zise. Trebuie avute în vedere — cum spuneam — şi amintirile pe care aceste case le păstrează, amintiri care se leagă de evenimente, se leagă de oameni şi care, transmise din generaţie în generaţie, asigură memoria istorică a unei aşezări. Fără o asemenea memorie istorică o aşezare îşi pierde o bună parte din înţelesul ei.

Ar fi o mare nedreptate considerarea monumentelor din Bucureşti în categoria valorilor secundare, pentru că de fapt Bucureştiul prezintă numeroase caracteristici demne de atenţie, remarcabilă fiind pentru configuraţia oraşului nostru în primul rînd moştenirea de artă brâncovenească. Practic, cea mai mare parte a vechilor monumente istorice din Bucureşti aparţin epocii brâncoveneşti şi, în continuare, în cursul secolului 18, au fost construite monumente care într-un fel sau altul au interpretat repertoriul de forme decorative brâncoveneşti, ceea ce a dezvoltat în mediul cultural bucureştean un anume gust pentru eleganţă, pentru fastuos şi tocmai de aici decurge o anumită notă de farmec a cartierelor vechi bine păstrate. Cel care străbate pe jos cartierul Armenească, Popa Rusu, biserica Silvestru, are surpriza să descopere, în spaţiile largi ale grădinilor umbroase, case care chiar dacă nu sînt de mari dimensiuni, acuză un bun gust al proporţiilor şi o reală voluptate a elementelor decorative pe care trebuie să le considerăm reprezentative pentru oraşul Bucureşti. În efortul lor de instruire, concetăţenii noştri trebuie să vadă detaliile decorative şi în acelaşi timp să preţuiască armonia proporţiilor. În acest fel, străbătînd Bucureştiul, descoperi din aproape în aproape o întreagă zestre artistică pe care avem datoria să o păstrăm întrucît ea exprimă şi legătura cu o tradiţie nobilă, cum este aceea a epocii brâncoveneşti, dar, în acelaşi timp, dă măsura unei stări de vitalitate şi de dinamism sufletesc în care cred că recunoaştem una din trăsăturile caracteristice poporului nostru în general.

Bucureştiul este, pentru cel care ştie să-l privească, un oraş mult mai interesant decît este uneori considerat pe nedrept. Un lucru care mi se pare că merită să fie luat în atenţie este şi felul în care perioada romantică, cu toate curentele ei de largă respiraţie europeană, s-a inserat pe fondul tradi-

țional, asimilarea elementelor noi fiind făcută de pe poziția celui care era deprins cu un anume repertoriu de elemente ornamentale.
Sînt foarte multe case care beneficiază de decorații de tip neorenaissance dar modul cum sînt organizate, redistribuite elementele decorative aparținînd sfîrșitului de veac 19, ne trimite mereu cu gîndul la perioada mai veche a epocii brâncovenești, cînd aici s-a cristalizat un gust sigur de bună calitate.
Aș vrea să observ pentru orașul nostru importanța pe care o au grădinile înțelese nu doar ca spațiu de refugiu, ca spațiu verde, ci în același timp ca un complementar estetic al locuinței. Și însuși tipul de grădină tradițională pentru București, cu o aparentă dezordine dar de o mare prospețime în expresie și care are, în ultimă instanță, o legătură secretă cu tradiția vechilor parcuri romantice, aceste grădini cu inflorescențele lor specifice, cu dominantele lor de flori, care nu se regăsesc în alte părți decît cu titlu izolat, trebuie la rîndul lor protejate și incluse în modul nostru de a gîndi întregul spațiu de locuit.
În legătură cu aceasta aș vrea să observ felul cum în cartierele noi de locuințe, de exemplu în Vatra Luminoasă, au apărut o mulțime de grădini, aparent improvizate, depinzînd de inițiativa unui locuitor sau altul dar care, în ultimă instanță, ajung adeseori să aibă o expresie de mare frumusețe. Nu veți regăsi asemenea grădini cu o asemenea compoziție plină de surprize nici în Paris, nici în Roma, nici în alte orașe de celebritate. Este și acesta un aspect care mi se pare că trebuie să stea în atenția urbaniștilor, pentru că numai în legătură cu această disponibilitate către frumos și către prospețime Bucureștiul poate fi înțeles pînă la capăt.



ION NICODIM

Sentimentul meu e că arhitectul este un făuritor, un creator de imagini, un restructurator al spațiului. El făurește o operă de artă și, după opinia mea, arta, atunci cînd este mare, are ceva ce am putea numi sacru ; artistul, avînd conștiința că se adresează umanității, are o responsabilitate profundă, căci gîndul pe care îl adresăm întotdeauna cu gravitate omului are ceva de natură perenă.
Tot ce privește condiția umană mi se pare de o frumusețe extraordinară și de o responsabilitate care ne face să fim înfrățiți poate cu zeii. Arhitectul este un creator în acest univers.
Mă gîndesc că restructurarea sau structurarea unui oraș are, în orice caz în ochii arhitectului și în mintea lui, în momentul cînd făurește, profunde implicații între locul unde omul locuiește, locul unde omul muncește și locul unde omul se educă și se cultivă. Cred că cel puțin aceste trei coordonate trebuie respectate și condiționate în așa fel încît să nu se interfereze absurd, să nu se creeze perturbații în existența omului, lucrurile să fie foarte simple. Știu că anumiți arhitecți țin la armonizarea acestor mari coordonate ale unui habitat uman. Cred că așa s-au construit și orașele moderne, orașe de la început gîndite ca structuri contemporane umane. Cum contribuie la evoluția acestei culturi naționale arhitectul? Tot așa cum contribuie și ceilalți creatori, pictori, sculptori, muzicieni, literați, subliniind o continuitate a unui spațiu — cînd devenim conștienți de el — matrice a unei culturi naționale pe care o preluăm de la înaintașii noștri și o ducem dincolo de citatul folcloric prin ceea ce este mai profund uman și în profunzime cultură națională: îl ducem mai departe.
Mi s-a adresat cîndva o întrebare : dacă pot să completez o lucrare semnată de Pallady, Șirato sau Catargi. Mi-aș permite să o completez numai în acest sens : să completez cultura înaintașilor mei dacă sînt capabil, prin continuitate spirituală a ceea ce a alcătuit filonul culturii românești.
Continuitate sau completare este acest aport pe care trebuie să-l realizăm fiecare, fie că sîntem de o profesie sau de alta, în cultura țării noastre, în spiritualitatea ei, pășire mai departe, ținînd seama de tot ceea ce alcătuiește această glorioasă tradiție, dezvoltînd și adîncind cultura românească și dăruind astfel culturii universale tot ceea ce credem că aparține acestei spiritualități românești.
Tovarășul Nicolae Ceaușescu are o intervenție extrem de importantă și de clară, referitor la contribuția pe care trebuie să o aducă cultura românească la cultura universală și la ceea ce trebuie să primim de la cultura universală pentru împlinirea unui schimb necesar.
Cred că cel mai bine este cînd o cultură se completează continuu, cînd există acest dialog al trecutului nostru cu prezentul și viitorul. Noi trebuie să ne adresăm viitorului nostru, dar să lăsăm celor care vin după noi convingerea că noi și înaintașii noștri am fost oameni de cultură pe aceste locuri. E un lucru esențial, pentru că numai astfel se alcătuiește ceea ce numim tradiție culturală — pe care întotdeauna ținem să o punem în valoare și cu care ne mîndrim.
Orice fapt al culturii noastre trebuie pus, în plenitudinea lui, în valoare. E normal că Bucureștiul trebuie să se dezvolte ca un oraș contemporan și că are nevoie de spații largi, de integrări, dar aceste integrări, într-un anumit ansamblu, pot să reia, ca mici zone în cadrul acestuia, nuclee ale unui trecut al nostru, așa cum s-a încercat și în zona Palatului voievodal. Aceasta ne face să trăim cu mîndrie trecutul acestui București, să ne gîndim cu recunoștință la acei oameni care de-a lungul veacurilor și-au făurit o cultură specifică de înaltă spiritualitate.
Astăzi, cînd avem avantajele unor investiții pe care pot să le ofere numai societățile bine structurate — și socialismul este singura societate capabilă să le ofere — cred că trebuie să aducem în mijlocul structurilor contemporane urbanistice zonele de această natură, care nu vor face decît să pună în lumină tradiția culturală a locurilor, s-o pună în valoare pe cea veche alături de cea contemporană. Acest dialog al trecutului cu contemporaneitatea pentru viitor este firesc și necesar.

GRIGORE IONESCU

Arhitectura românească, atît cea populară, ale cărei origini pot fi urmărite în trecut pînă în vremea dacilor și mai departe pînă în neolitic, cît și cea feudală, dezvoltată începînd din veacul 12, se evidențiază în ansamblul arhitecturii universale printr-un pronunțat caracter de continuitate.
Monumentele reprezentative ale fiecărei epoci constituie în întregul lor o verigă de legătură a tot ceea ce s-a făcut în epocile anterioare și tot ceea ce urma să se facă valoros în epoca următoare. Fiecare epocă și-a avut triate, în cadrul unor sisteme logice, corespunzătoare nevoilor și timpului, frumusețea și formele sale expresive.
Noul în epocile următoare s-a bazat întotdeauna pe o prelucrare în mod creator a valorilor anterioare, indiferent din ce domeniu al arhitecturii erau preluate. Monumentele civile, de genul caselor populare, în care este sintetizată întreaga experiență a trecutului, ca să dăm un exemplu — casa Cartianu din satul Cartiu, județul Gorj — sau edificiile feudale cum este suita monumentelor din Moldova, Arbore, Humor, Dragomirna, lîngă Iași, sau, în Țara Românească, Cozia, Dealu, și în București Curtea Veche, Mărcuța și Mihai Vodă, sînt o dovadă elocventă a măiestriei cu care meșterii trecutului au știut, preluînd valori anterioare, să păstreze și să ducă mai departe, în condiții economice adesea precare, faima și originalitatea lor, ce caracteriza întreaga arhitectură medievală românească. În arhitectură, ca și în alte domenii, legătura cu trecutul constituie o chezășie a înaintării cu succes spre viitor. În mediul nostru cultural, legătura cu trecutul, referindu-ne nu numai la monumentele izolate, ci și la structurile urbane istoricește constituite, restaurate și integrate în viața activă a orașelor, apare ca o necesitate psihologică imperioasă. În condiții impuse de necesitatea vieții, orașele și în general toate așezările românești au apărut treptat. Forme și stiluri diferite, aparținînd unor epoci diferite, stau laolaltă formînd ansambluri arhitecturale deosebit de evocatoare. Frumusețea și interesul unei structuri urbane istoricește constituită constă tocmai în varietatea elementelor ei componente, în amestecul acesta de forme și stiluri care reprezintă viața însăși a așezării, reflectată în ritmul și echilibrul pe care generații de arhitecți și constructori l-au stabilit între diferite genuri de monumente, între vechi și nou, între arhitectură și mediul înconjurător. În lumina acestor date și a lecțiilor pe care le furnizează istoria, lecții pe care nu trebuie să le uităm, dorința celor ce înțeleg că trebuie păstrate valorile culturale pe care ni le-au lăsat strămoșii se cere a fi armonizată cu cerințele vieții moderne, legate de confort, de circulație și de igiena urbană. De aceea, studii istorice serioase de genul celor făcute pentru orașele Pitești, Roman, București, sînt deosebit de necesare pentru întocmirea proiectelor de sistematizare în cadrul cărora să se realizeze o sinteză logică între vechi și nou.
Grija aceasta este foarte precis însemnată în legiuiri, iar cei care au de realizat anume proiecte și restaurații, de integrat vechiul cu noul, trebuie să cunoască foarte bine prevederile legii și să aibă grijă ca monumentele să fie prezervate. În felul acesta cred că trebuie înțeleasă problema.

PAUL VASILESCU

Arhitectura și arta plastică cred că trebuie să țină seama de evoluția firească a arhitecturii autohtone și a modului în care este abordată problema

figurației în arta plastică românească tradițională ; să se facă puțin abstracție de evoluția europeană, de sursă franțuzească în special, și să ne ducem ceva mai atent la sursele specifice ale dezvoltării plasticii și arhitecturii românești. Cred că s-ar putea crea lucruri foarte moderne și în același timp izvorînd firesc din spiritualitatea românească specifică ce se manifestă cu un contur extrem de bine definit. În urbanistică, avînd în vedere funcțiunile orașului, sigur că de la o epocă la alta problema diferă. Nu poți să croiești un oraș altfel decît o impune circulația modernă sau necesitățile actualului stadiu al civilizației. Însă din punct de vedere al aspectului în general, cred că tradiția, sursele, se pot manifesta foarte bine chiar în cazul respectării acestor funcțiuni.

Nu susțin că arhitectura contemporană trebuie să se întoarcă la condiția arhitecturii țărănești sau urbane vechi, pentru că altele sînt necesitățile impuse de o aglomerare mai mare — care pune, probabil, problema construirii în special pe verticală mult mai mult decît se practica altădată, dar, în materie de aspect al lucrului, arhitectura veche și modul specific de rezolvare a formelor pot constitui surse clare, bine definite stilistic, specifice poporului nostru.

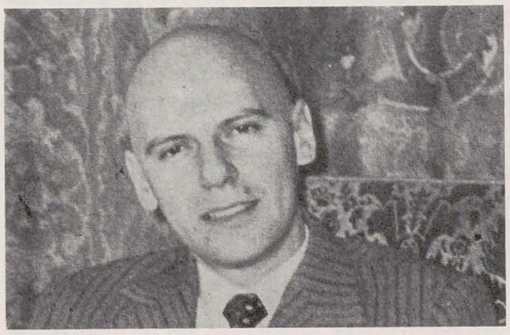
Arhitectura trebuie să fie astfel făcută încît să existe o legătură cu spațiul în care se manifestă. Nu trebuie întreruptă legătura omului care stă în oraș cu mediul în care se construiește orașul. Trebuie să existe preocuparea să se respecte natura, așa cum o respectau și înaintașii noștri. În natură intervii cu o arhitectură nouă, dar care nu trebuie să contrazică existența peisajului.

Arhitecții au în vedere adaptarea arhitecturii la teren, la natură și, în cazul proiectării urbane, urmăresc organizarea arhitecturii în așa fel încît să se pună în valoare calitatea mediului ambiant. Cred că în momentul în care se inițiază proiectarea trebuie să existe o colaborare între artistul plastic, arhitect și toți ceilalți factori de răspundere interesați în programul unor asemenea construcții, căci artistul trebuie să gîndească concomitent cu arhitectul monumentul de arhitectură.

Arhitectura poate fi înțeleasă ca o mișcare de volume și de culori, care trebuie concepută plastic din capul locului, pentru că poți să privești problema adaptării sau a inserării artei plastice în arhitectură și ca ornamentație a unei arhitecturi. Dar un mod mult mai evoluat de a aborda problema este de *a introduce arta plastică în însăși substanța arhitecturii*. Mi se pare că arhitectura țărănească sau arhitectura medievală românească pot să ofere extrem de multe surse de inspirație, dovezi ale modului acesta de a privi chestiunea. Arta plastică trebuie să se manifeste plenar prin forme și prin puterea ei de evocare și de a crea un spațiu pentru reflecție, deci pentru existență.

Un monument al Independenței, un monument al eroilor cred că trebuie să fie o construcție în care omului să i se creeze o stare, care să-l facă să mediteze asupra evenimentului cunoscut deja și care trebuie să țină seama de ambianță, de ceea ce este construit, de natura în care se implantează. Să țină seama de tradiție și de faptul că este vorba de un monument al zilelor noastre, să țină seama de toate cîștigurile care s-au obținut în materie de arhitectură și de plastică de-a lungul secolelor. În general sînt posibilități mari de a se stabili o relație firească între artist și arhitect, o colaborare mult mai eficientă, în așa fel încît de la începutul croielii orașului, această colaborare să se manifeste în însăși caracterul construcției. Arta plastică nu trebuie privită ca un adaos al arhitectului, ci ca un element în însăși substanța ei. Căci tot ceea ce facem, facem pentru cît mai mult timp ; utilitatea unei construcții trebuie să vizeze și necesitățile dezvoltării ulterioare a activității în cadrul ei, dar în același timp și apetența pentru frumos a oamenilor acelor vremi.

Adesea epocile istorice au privit cu mare interes ceea ce realizaseră epocile anterioare și părerea mea este că greșește cel ce nu ține seama în artă și în cultură, în general, de cîștigurile obținute.



RĂZVAN THEODORESCU

Ultimul veac și jumătate ne-a dat o lecție în ceea ce privește gospodărirea orașelor noastre ; este o lecție a grijii pentru monument, a grijii pentru aspectul acestor orașe.

După incendiul din 1804, care marcase destul de puternic capitala, s-a luat o hotărîre din care voi cita, cu tot parfumul limbii de început de veac 19, aceste cîteva propoziții : « să se facă în viitor casele drepte în rînd, să iasă ulițele drepte, și nu șuvăite, și casele una mai în afară și alta mai înăuntru ca mai înainte, de se astupa una pe alta ».

Ce vrea să spună această indicație? Că orașul care era Bucureștiul începutului de secol 19, un oraș abia aflat la primii săi pași pe linia unei organizări urbane, sau a unui aspect urban, trebuia să capete aspectul unei capitale demne de acest nume.

Dar vreau să adaug că toate aceste îndreptări de ulițe, toate îndrumările și toate realizările de la începutul secolului 19 s-au făcut cu respectarea strictă, cu respectarea pioasă, aș spune, a ceea ce trecutul lăsase acelui moment.

Toate marile monumente brâncovenești ale sfîrșitului de secol 17 și începutului de secol 18, ale epocii post-brâncovenești, cele care fac frumusețea capitalei acum, au fost de atunci respectate, au devenit chiar noi puncte de atracție a unei anumite zone de organizare urbană. Lucrul acesta îmi pare că este o lecție pe care au învățat-o arhitecții, urbaniștii, au învățat-o pînă și meșterii care lucrau la monumentele respective. Am să vă dau un exemplu care mi se pare impresionant.

La jumătatea secolului 19, lucrîndu-se la biserica mânăstirii Văcărești și mărindu-se ferestrele, spațiile de luminare a interiorului monumentului, cadrele de piatră ale vechiului monument au primit o interpretare întru totul respectuoasă stilistic și tehnic față de ceea ce făcuseră meșterii brâncovenești, meșterii Mavrocordaților cu un veac și ceva înainte. Mi se pare că și la nivelul acesta, al unui meșter rămas anonim, acest respect față de trecut este ilustrat de actul pe care vi-l reaminteam. Sînt întru totul împotriva ideii că orașul București și celelalte orașe românești s-au dezvoltat haotic.

Nu, orașul București s-a dezvoltat logic, după o logică economică, socială, care s-a tradus și într-o logică estetică.

Trebuie să ținem seama de acest lucru, pentru că, dacă vrem să corectăm o aparentă acțiune ilogică a trecutului, putem deveni la rîndul nostru ilogici. Monumentul nu are un rol de decor, ci un rol de exponent ; monumentul este actul de cultură. Acționează în continuare, în preajma noastră, îl simțim totdeauna lîngă noi, s-a îmbinat cu natura din jur. Îmbinarea cu viața socială a monumentului îmi pare evidentă și nu vreau să insist asupra acestui lucru. Noi trebuie să salvăm în primul rînd nu aspectul pur arheologic sau stilistic original al unui monument, aceasta este o lege a restaurării. Ca oameni de cultură, și aici acționează deopotrivă oamenii care iubesc trecutul și prezentul țării lor, noi trebuie să salvăm umanitatea unui monument, adică ceea ce omenescul a conferit acestui monument de la începuturi și ceea ce omenesc s-a adăugat pe parcurs, din generație în generație.

Pentru că istoria unui monument este și istoria deslușirii lui, în fiecare generație, prin ceea ce a reprezentat el pentru fiecare moment. Un monument este din acest punct de vedere și un moment istoric dat o dată pentru totdeauna, un moment istoric la care nu putem renunța ; face parte din ființa noastră comună și uneori din ființa noastră individuală, atunci cînd este mai aproape de timpurile noastre.

Nu spun o noutate atunci cînd afirm că istoria nu a fost clementă cu Bucureștiul : jafurile, invaziile, cutremurele s-au ținut lanț. Acest lucru a făcut ca față de alte capitale europene să avem relativ mai puține monumente. Dar ceea ce este îmbucurător pentru noi este că fiecare din aceste monumente reprezintă un monument-cheie, un monument esențial pentru etapa respectivă din istoria arhitecturii, a artei noastre. Aș vrea să spun că pentru fiecare epocă mai îndepărtată din evul mediu și venind către epoca modernă, avem în București monumente reprezentative, mă gîndesc la Curtea Veche, la Mărcuța, la Stavropoleos, la Kretulescu, Sf. Spiridon Vechi, Sf. Gheorghe-nou, monumente din acestea care sînt așezate în vechea vatră a Bucureștiului și care, unele din ele, sînt încărcate și cu alte sensuri decît sensurile estetice pe care le aminteam, cu sensuri istorice, cu sensuri de spiritualitate românească. Exemplul Sf. Gheorghe-nou este elocvent, legîndu-se de cel puțin doi mari eroi ai trecutului românesc, al trecutului politic și cultural românesc, unul voievodul Constantin Brâncoveanu, celălalt cel mai mare poet al neamului. Aș vrea să vă spun pe de altă parte că accepția tradiției de monument în cazul Bucureștiului trebuie într-un fel lărgită.

Monumentul este pentru mine uneori un întreg cartier sau o întreagă stradă. Sînt cartiere din acelea pe care le aminteam la început, care sînt deosebit de grăitoare pentru gustul unei epoci, pentru capacitatea noastră de a înțelege frumosul. Uneori chiar o fațadă oarecare, de acum un veac, grăiește foarte bine despre gustul, despre deschiderile europene ale unor ctitori mărunți ai acestei epoci.

Există pe de altă parte monumente pe care sîntem obișnuiți a le considera eclectice, exprimînd o serie întreagă de forme de artă, de arhitectură autohtonă și străină, de la un anume empire pînă la arhitectura art nouveau din jurul anului 1900, sau pînă la arhitectura dintre cele două războaie. Cartierele care adăpostesc aceste monumente începînd cu debutul secolului 19 și mergînd pînă la epoca interbelică, în zona Antim, zona Moșilor, zona Radu Vodă, zona Călărașilor, dar și zona bd. Ana Ipătescu și zona Bd. Dacia, zona Cotroceni și ceea ce obișnuim să numim îndeobște cartierele de la Șosea, toate acestea sînt expresive pentru societatea care le-a zidit, pentru societatea care le-a locuit, pentru gustul acelei epoci, pentru un nivel de cultură. Aș îndrăzni să spun că o casă de la 1840—50, din cele puține care se păstrează în București, o casă din cele foarte numeroase zidite de niște arhitecți care au rămas anonimi, sau un bloc din epoca interbelică, dintre cele mai reprezentative, sînt echivalente în text cu o pagină din Filimon, cu pagini din Caragiale sau cu o pagină din Cezar Petrescu. Este un întreg parfum de epocă care rămîne, pe care trebuie să-l respectăm și nu încerc prin păstrarea acestui parfum de epocă să militez pentru un anumit tip de arhitectură. Încerc să atrag doar atenția că în toate acestea se păstrează

ceva din sufletul nostru, ceva din istoria noastră şi ceva care ne conferă nouă un specific cu totul şi cu totul particular în această zonă de răscruce a Europei. Mai mult, aş spune că un detaliu pe care un arhitect chiar îl observă mai puţin, pe lîngă care trece mai uşor, atunci cînd hotărăşte soarta unui anume imobil, unei anume case, un detaliu din acesta poate să învie o întreagă lume.
Există în zona Antim o căsuţă unde fiecare fereastră este timbrată de un cap mic sculptat, pe care dacă te apropii şi încerci să-l vezi mai de aproape, imediat îţi va aminti de figura lui Mihai Viteazul, aşa cum circula ea acum un veac, în gravuri, în o serie întreagă de ilustraţii. Sîntem în vremea cînd figura lui Mihai Viteazul era o figură paradigmatică pentru un ideal de unitate în epoca lui Bălcescu, a lui Bolintineanu. O casă de pe strada Antim, dintr-o veche mahala a Bucureştiului, ilustrează foarte bine această psihologie publică şi este o mărturie de istorie culturală, după cum un tavan sculptat ca şi o serie întreagă de ornamente de sfîrşit de secol de felul unor case de pe Calea Victoriei, dispărute din capitală sau existente din fericire, poate să vorbească de gustul epocii, de atmosfera epocii, de o anumită tendinţă a arhitecţilor şi decoratorilor acelei vremi.

AURELIAN TRIŞCU

Spre deosebire de comanda particulară de altădată, comanda socială pretinde astăzi o concepţie de ansamblu şi o viziune largă pentru etapele următoare, avînd forţa de a realiza planurile şi proiectele propuse. În societatea noastră, acest proces se desfăşoară firesc, pentru că progresul material poate fi împăcat cu trecutul, integrîndu-l în structura oraşului existent, cuprinzînd valori de altădată, cu mijloace care nu stau pretutindeni în lume la îndemîna urbanistului şi a conducătorilor edili. Este vorba de mijloacele tehnologice de astăzi, de acţiunea viguroasă comună, a întregii populaţii, pentru împlinirea aceloraşi ţeluri.
Dar pentru ca noile construcţii, care vor face parte din patrimoniul de mîine, să poată stabili o continuitate, ele trebuie să-şi găsească relaţii potrivite cu acele edificii de ieri care constituie patrimoniul de astăzi. Pentru aceasta se cere celor ce iau parte la edificarea oraşului şi în mod implicit arhitectului, ca prin înţelegere, prin documentare, prin cultură cizelată şi prin ataşament faţă de ceea ce ne-au lăsat cei dinainte, să aibă o privire foarte largă şi să înţeleagă că se poate opera cu mijloacele de astăzi ţinînd seama de valorile de ieri. În acest sens, mi se pare că pentru realizarea cadrului contemporan trebuie avute în vedere, în egală măsură, elementele permanente funcţionale, ca de pildă pasul celui care traversează o piaţă, respiraţia celui care urcă sau coboară o scară, nevoia de lumină solară şi de spaţii verzi, precum şi noile forme de rezolvare ale funcţiunilor oraşului: locuire, producţie, transporturi, aprovizionare, destindere. Toate acestea se ţes organic în schema generală existentă a urbei.
Cu prilejul anului european al patrimoniului se constata, în 1975, că în multe părţi din Europa o arhitectură bogată, variată, cu o atmosferă specifică, este pe cale de dispariţie. Cu trei ani înainte, Uniunea Arhitecţilor din ţara noastră găzduia a patra conferinţă a arhitecturii ţărilor balcanice, dezbătînd tocmai posibilităţile, căile de integrare a valorilor culturale existente într-un urbanism contemporan.
Pentru că în procesul de urbanizare, de dezvoltare, de reorganizare a oraşelor, integrarea moştenirii arhitecturale şi urbane ocupă dintotdeauna un loc important.
« Arta de a compune un edificiu sau un ansamblu de clădiri — spunea un arhitect de prestigiu, Edmond Bacon — a devenit atît de complexă, încît legile elementare adesea nu mai sînt înţelese. Dacă se întinde cîmpul de acţiune la noi ansambluri arhitecturale sau urbane, merită să revii la regulile elementare şi să le aplici într-un spirit corespunzător. Trebuie să se păstreze scara lucrurilor, ordinea de mărime din fiecare domeniu ». Sigur că în zilele noastre construcţia oraşelor rămîne una din faptele cele mai importante ale omului. Pe lîngă rezolvarea funcţiunilor propriu-zise, contează în aceeaşi măsură înfăţişarea oraşelor, care este un semn al nivelului unei civilizaţii. Acest aspect este determinat de nenumărate complexe de decizii luate de oamenii care locuiesc în oraşe. « În anumite împrejurări aceste decizii au contribuit la degajarea unei energii evidente » — spune Bacon, « astfel încît au rezultat oraşe pline de nobleţe ». Este firesc să îndepărtăm prejudecata că oraşele sînt un fel de mare accident, sau că ele se supun unor legi de neînlăturat. Este clar că voinţa omului poate interveni cu eficacitate în destinul oraşelor actuale, astfel încît aspectul lor să fie o expresie a celor mai înalte aspiraţii ale civilizaţiei noastre.
Cu sensibilitate absolut necesară, arhitectul manevrează elementele de gramatică ale profesiunii sale în compoziţia ansamblurilor sau a oraşului (gîndindu-se la siluetă, aşezare pe sol, planuri succesive, ordonanţă, profunzime, variaţii de nivel, forme, scară sau măsură umană), dar, în acelaşi timp, el atrage în compoziţia sa obiecte din fondul existent, monumente de arhitectură, de istorie şi de artă. În istoria arhitecturii este bine cunoscută această practică ce a putut să ducă la rezultate strălucite; în cadrul unei pieţe ca San Marco din Veneţia, succesivele realizări nu copiază servil monumentele iniţiale, ci aduc, fiecare în parte, spiritul, ritmul de viaţă al epocii, concepţia arhitecturală respectivă. Dacă am ajunge în zilele noastre, aş cita, pentru Florenţa, realizarea arhitectului P. Luigi Spandolini, care construieşte, într-un spirit contemporan, o sală de congrese cu 1200 de locuri, în splendida grădină a palatului Strozi-Ridolfi. El integrează noua clădire valorilor realizate pînă în prezent, păstrînd nealterat caracterul arhitectural iniţial, deşi foloseşte cele mai noi soluţii funcţionale şi constructive.
Este de subliniat că şi la noi în ţară există nu numai preocupări dar şi realizări importante în acest sens, de integrare a noilor funcţiuni urbane în structura generală existentă, ca la Sibiu sau la Brăila; sau dezvoltarea unor noi centre legate în sistem bipolar, ca la Sighişoara sau Rîmnicu Vîlcea. Vechi cartiere asanate, centre revitalizate, artere tradiţionale cu comerţ, cu o afluenţă de vizitatori din alte oraşe, din străinătate, se regăsesc şi la noi în ţară.
După cum ţăranul român îşi integrează locuinţa sa în sit, în cadrul natural şi în atmosfera tradiţională a satului, a lucrărilor din preajmă, tot astfel este normal într-un fel ca cele mai noi realizări ale noastre să ţină seamă de zona în care se situează, să atragă şi să valorifice elementele specifice din vecinătate. Pe de altă parte asemenea valori specifice în sine trebuie să fie preluate în compoziţiile noastre de astăzi, de mîine, pentru ca ele să personalizeze şi să sublinieze acea continuitate de care vorbeam şi cu care românii, pe bună dreptate, se mîndresc. Noile clădiri dintr-un ansamblu ar trebui în mod firesc să se înrudească, să se împace cu vecinătăţile. Inserţiile noi care vor apărea în anii următori pot să întregească spiritul şi caracterul bulevardului Magheru, al străzilor Română, Polonă, a unor cartiere întregi şi a unor zone care merită să constituie — modernizate şi revitalizate — componente caracteristice ale oraşului de mîine. Mă gîndesc la unele străzi şi pieţe din centrul istoric al Bucureştiului, sau la anumite cartiere cu o personalitate urbană bine conturată. Pentru că arhitectul contemporan trebuie să preia de la vechile clădiri monumentale de valoare mai întîi o lecţie a trecutului cu privire la scara umană, la atmosfera, la cadrul de viaţă realizat pentru oameni, apoi un ritm, un joc de lumini, de umbre, de goluri şi de plinuri, de proporţii, de armonie, şi, în altă ordine de idei, chiar obiectele în sine ca părţi componente ale unui ansamblu, pe care el tocmai îl realizează. Este firesc ca prin diverse mijloace de subordonare sau de contrast arhitectul să tindă către o unitate care să continue tradiţia într-un spirit larg înţelegător. Arhitectura oraşului, destinată întregii populaţii, necesită o veritabilă sinteză, deci o recompunere a elementelor realizate în decursul timpului, pentru că ceea ce se înfăptuieşte, de fiecare dată, trebuie să fie o nouă aşezare autentică în actualitate. Desigur că trecutul nu trebuie privit ca o valoare infailibilă, ca un tot fără nici o greşeală. Trebuie cîntărit cu discernămînt, printr-o documentare exactă, valoarea economică şi a stării clădirilor, a vechimii lor, posibilităţile de folosire, dar în primul rînd valoarea lor istorică, de arhitectură, pentru că astfel de bunuri nu pot fi cu uşurinţă recuperate. O compoziţie, un proiect este conceput ţinînd seama de punctul de vedere al locuitorului care va circula în oraş sau în ansamblul proiectat, de cetăţeanul care este un participant în egală măsură cu proiectantul la aceste realizări, de echilibrul factorilor trecutului şi prezentului, care se completează reciproc.
Dacă ne gîndim la alte oraşe ale ţării, ca să nu discutăm numai de capitală, aş sublinia că în clipa de faţă în Tîrgu Jiu — de pildă — valorile urbane tradiţionale sînt studiate de edilii oraşului care se preocupă de punerea lor în valoare, de integrarea lor în dezvoltarea viguroasă, firească, a oraşului nou. Tîrgu Jiu contribuie la dezvoltarea noului în iureşul transformator de astăzi, dar ţinînd seamă de ceea ce a fost acumulat succesiv, de atmosfera cadrului urban (cu străzi sinuoase şi pieţe caracteristice), de ansamblul monumental al marelui Brâncuşi.
Edilii de astăzi ai oraşului continuă astfel, în cele mai bune înţelesuri, în spirit contemporan, tradiţia vie a urbei lor.

R. Discuţia noastră a subliniat implicaţiile educativ-plastice, culturale sau edilitare ale proiectelor de sistematizare urbană, în special cele referitoare la cartierele capitalei noastre. Nu am relevat poate — în suficientă măsură — frumuseţea acestor monumente; dincolo de însemnătatea lor documentară — sau culturală, ele s-au înscris în conştiinţa privitorului obişnuit, a noastră a fiecăruia, prin frumuseţe, prin armonia proporţiilor, prin savantele raporturi dintre lumină şi umbră, prin măiestrele decoraţii sculptate sau pictate. Toate acestea se impun înţelese prin perspectiva viitorului, căci, aşa cum arăta tovarăşul Nicolae Ceauşescu, « *Pe măsura evoluţiei sociale omul aspiră să integreze tot mai mult frumosul în existenţa sa cotidiană ca element indispensabil al ambianţei sociale generale* ».

Montaj de MIRCEA ILIESCU

STATUILE CETĂŢII

Atunci cînd discutăm despre arta monumentală — şi discuţia revine frecvent — avem tendinţa de a privi lucrurile ca şi cum arta monumentală ar constitui un teritoriu unitar, cu probleme desigur specifice, dar potrivite oricăruia dintre subgenurile ei. În realitate, aceste subgenuri se diferenţiază uneori enorm între ele. În primul rînd pentru că funcţiile lor sînt diferite. Nu toate ţin exclusiv de aspiraţiile a ceea ce numim în mod obişnuit artă ambientală, chiar dacă au legături cu ea. Din această trecere cu vederea a diferenţelor specifice se ivesc pe nesimţite o serie de confuzii atît pe latura creaţiei, cît şi pe cea a comanditării operelor. Mă voi referi astfel la acea categorie a sculpturii monumentale pe care o putem cuprinde sub termenul general de « statuie », termen adesea ocolit, deşi statuia, numeric vorbind, este mult practicată în actuala creaţie a sculptorilor noştri.

Cum am contura noţiunea de « statuie » din punctul de vedere al artei monumentale româneşti contemporane? Ca o noţiune — nod de interferenţe: între monument şi sculptura de muzeu sau de expoziţie, deci de *sală*; între monumentul ambiental cu funcţie predominant ecologic-decorativă şi monumentul tradiţional, omagial-reprezentativ. De aici decurge necesitatea de a stabili, aşa cum se întîmplă în orice proces de interferenţă, felul în care delimitările mai

sus schițate se suprapun în anume puncte, și cu ce consecință. Demersul acesta, în aparență simplu și firesc, nu este totuși în suficientă măsură luat în seamă, astfel că apare fie o stare de incertitudine teoretică privind conceptul de statuie ca monument modern, fie o absorbire totală a acestui concept în lumea ambientalului decorativ. Incertitudinile acestea nu sînt însă de azi de ieri, și nici localizate la noi. Ele grevează întreaga arie a sculpturii monumentale moderne din secolul nostru și au la origine niște realități ale istoriei artelor și ale istoriei ideilor estetice pe care numai timpul și intervenția altor realități istorice le-au putut, pînă la un punct, corecta. Dacă ne gîndim la avalanșa de programe și propuneri urbanistice care, la începutul veacului, deschideau o nouă eră în arhitectura ale cărei date fundamentale porneau de la realitățile și nevoile orașului industrial, constatăm că nici unul din proiectele și din schițele ilustre — semnate de Van de Velde sau Le Corbusier, de Mies van der Rohe sau Erich Mendelsohn, de Hans Scharoun, Frank Lloyd Wright sau Antonio Sant'Elia nu făceau să intervină pe undeva «statuia», deși multe din acele proiecte prevedeau parcuri, zone de agrement etc. Funcționalitatea practică absorbea toate preocupările, problemele de bază rezumîndu-se la două: locuința și întreprinderea industrială, singurele forme de ieșire din pragmatic fiind agrementele naturist gîndite (desigur și sub influența ideilor expresionismului). Această omisiune a unei prezențe care de veacuri făcea parte, cu un rol important, din orice concepție urbanistică, avea legături și cu acel cult al fierului și sticlei în construcție, propriu multora dintre propunerile arhitectonice și urbanistice de avangardă. Erau circumstanțe de ordin estetic și tehnic în centrul cărora stătea principiul unei «unități de stil» absolutizate, care, printr-o abstragere utopică de la realitatea stratificării gustului și nevoilor estetice în orice societate umană, înlăturau, paradoxal, tocmai sub pretextul unei viziuni umaniste, forme încercate ale urbanisticii umaniste. Unele din propuneri acceptau totuși o intervenție în funcționalismul lor irevocabil: era «turnul» — cu diferite semnificații simbolice sau fără nici una — care putea avea menirea de a suplini, strict vizual, statuia. În acest sens pot fi înțelese și propuneri ca cea a turnului lui Tatlin, a turnului lui Erich Mendelsohn, dedicat lui Einstein, de la Potsdam-Berlin, a altor propuneri asemănătoare făcute de El Lissitzky, de Rudolf Belling și de alții. În toată această perioadă de evoluție inovatoare a diferitelor categorii de artă ambientală, ca și a picturii de șevalet de format tradițional, singurul gen care a cunoscut, dacă nu un hiatus deplin, oricum însă un ritm de dezvoltare încetinit, a fost statuia.

Dacă arhitecții și urbaniștii o ignorau pur și simplu, dadaiștii — cîțiva ani mai tîrziu — și apoi suprarealiștii, făceau din ea țintă de atac și derîdere, tocmai fiindcă, mai mult încă decît arta din muzee, statuia de reprezentare încarna una din formele clar constituite ale culturii îndreptată către relevarea valorilor tradiționale de viață. Cît a fost de influentă difuzarea tuturor acestor prejudecăți și omisiuni se poate desprinde de pildă dintr-un fapt simptomatic ca acela că, în 1930, un artist de factură clasicizantă cum a fost Maillol, dădea monumentului lui Claude Debussy înfățișarea unui nud feminin, care nu se deosebea prin nimic de obișnuitele nuduri ale sculptorului. Idei și formulări contrarii unor astfel de poziții au început să apară însă chiar în aceeași perioadă, la începutul anilor 20, în cadrul propunerilor estetice ale unor mișcări muncitorești. Astfel, cu toate că programul unității artelor sub semnul arhitecturii, ca bază a unei «Revoluții pe teritoriul lucrurilor spirituale», exista și în manifestele diferitelor grupări artistice ale stîngii germane, țelul educativ al programului pornea de la realitățile social-politice văzute mai conturat «istoric», din unghiul de vedere al evenimentelor și oamenilor care le-au suportat sau le-au stăpînit și au avut o legătură directă cu ele. În acest context, se vorbea despre statuie ca despre o «casă de cultură în aer liber», o sinteză a raporturilor dintre artă și experiența de viață, dintre istoria artei și istoria culturii, raporturi a căror necesitate o sublinia, în 1926, însuși Kandinsky, și încă din interiorul activității de la Bauhaus. Presiunea evenimentelor istorice ale perioadei celui de-al doilea război mondial, și a anilor care l-au urmat, au adus, în primul rînd sculptorilor din țările socialiste, sarcini noi, tocmai în direcția realizărilor statuare.

Nu voi parcurge toate etapele de afirmare a artei statuare românești în ultimele trei decenii. Începuturile ei se resimt și pozitiv de faptul că în România interbelică au existat cîteva momente de creație statuară autentică, dar și negativ, din cauza întregului fenomen de stagnare și chiar de discreditare a genului.

De nevoia de a readuce figura umană în monumentele cinstirii personalităților ne vorbesc azi numeroși teoreticieni, de toate orientările, invocînd și în acest domeniu importanța unei «modernități mai omenești», aceasta însemnînd în egală măsură evitarea eroizărilor retorice și evitarea unei despersonalizări a monumentului prin absorbirea lui totală în ambianța arhitecturală. Experiența ultimilor ani, în cursul cărora statuia a reintrat la noi în maximă atenție, arată că principalele ei probleme s-au concentrat în aceste două direcții, cu rezolvările reușite sau interesante, dar și cu eșecurile lor. Multe din monumentele comandate sau propuse de artiști

au avut în vedere reprezentarea unor figuri ilustre din istoria politică ori culturală a țării, sau a unor figuri simbolice pentru o categorie socială. Cele mai multe dintre lucrările bune au recurs la conceptul tradițional de statuie, fără a complica lucrurile, adăugîndu-i elemente de modernitate, cu strădania de a implica această modernitate a trăirii artistice în conținutul expresiv al operei. De aceea trăsătura eroizării prin accente exterioare nu prea mai este practicată, înlocuită fiind prin sugestive sublinieri ale memento-ului de virtute, de energie, de spiritualitate oferit de model. Întîlnim acest memento în Decebal-ul lui Ion Jalea, de la Deva, în statuia lui Nicolae Bălcescu de Doru Popovici de la Cristurul Secuiesc, în monumentul lui Blaga de Romul Ladea la Cluj-Napoca, în « Eftimie Murgu » al lui Victor Gaga la Lugoj, în Brâncuși-ul lui Irimescu la București și în altele încă. Mai puțin conturată este capacitatea de a releva sensuri de exemplaritate activă, fără retorică, în cazul unor statui consacrate ostașului sau docherilor sau altor reprezentări de figuri tipice. Aici forța simbolică a trăirii contemporane este uneori lăsată pe seama elementului de arhitectură modernă care, deși întregește monumentul, de fapt transpune modernitatea pe un plan decorativ, acesta, pînă la urmă, ajungînd să contrasteze cu statuia însăși, reprezentare nu numai exterior, dar și interior, ca sentiment, strict tradițională.

Așa s-a întîmplat de pildă cu monumentul ostașului român de la Păuliș, lîngă Arad, lucrare de amploare tehnică și bine amplasată în peisaj, dar care, la o analiză mai atentă, poartă unele contradicții.

Pe linia « modernizării omenești », respectuoasă în fața valorilor perene, se dezvoltă la noi o sculptură statuară care-și face o mîndrie și din seriozitatea caracterului documentar al operei, ca și din faptul că ține seamă de realitatea că statuia reprezentativă, așezată într-un spațiu public, solicită altfel reacția estetică decît o face o operă în muzeu sau în expoziție. O solicită într-un context mult mai strîns cu celelalte valori umane, inclusiv cu deprinderile și prejudecățile vizuale, inclusiv cu orgoliile și poate prejudecățile locale. De aceea aprecierea unor lucrări ca « Horia, Cloșca și Crișan» de Ion Vlasiu la Cluj-Napoca, « Ștefan cel Mare » de Mircea Ștefănescu la Vaslui, trebuie gîndite, cred, mai ales în acest sens, din care decurge și faptul că statuia pe asemenea teme intră în discuție ca un gen aparte al sculpturii monumentale, cu legile și cerințele lui proprii în ceea ce privește asemănarea, emblematica, recuzita.

La fel de importantă este însă și cealaltă direcție a preocupărilor actuale în problema statuii de reprezentare, și anume încadrarea ei în spațiul urbanistic contemporan. Aici lucrurile sînt mai spinoase, tocmai fiindcă în ele se reflectă lipsa de tradiție și experiență a urbanisticii moderne în chestiunea raporturilor posibile sau chiar optime dintre geometria inovatoare a edificiilor, a spațiilor aferente și genul sculpturii statuare de factură tradițională. Nu este de loc vorba de imperativul acelei « unități de stil » despre care se vorbea cu ambiții profetice la începutul veacului, pornite de la date care azi nu mai sînt valabile (deși multe din propunerile arhitecților de atunci își dau abia astăzi roadele). Este însă vorba despre un mod de a face armonioasă conviețuirea dintre stiluri. Nu cred că realizarea unei astfel de armonii este numai o problemă de adaptare tehnică, sau chiar estetică. Mai curînd aș crede că ea se pune în primul rînd ca o problemă de cunoaștere a spațiului spiritual în care o anume statuie este amplasată, a distanțelor interioare pe care le parcurge preferențial populația zonei destinate statuii. De pildă, un proiect reușit poate fi amplasat în orașul ales nu neapărat « în centru » sau în preajma imobilelor noi cu care se mîndrește orașul, și nici neapărat « în parc », dacă statuia nu-și găsește acolo spațiul spiritual adecvat, deși, prin subiect, ar trebui poate să stea într-un parc sau în preajma unei clădiri. Dacă « Victoria » lui Minea este foarte expresiv amplasată la Sibiu, nu se poate spune același lucru de exemplu despre atît de expresiva statuie « Avîntul » a Rodicăi Stanca Pamfil de la Oradea, sau despre admirabilul Bacovia al lui Constantin Popovici de la Bacău, care a stîrnit și stîrnește mereu discuții, cu siguranță din cauza amplasării lui. Aceste inadecvări provin din transpunerea unei concepții muzeale de prezentare către statuia în spațiu liber; dar statuii îi revine funcția de a se « determina » singură în acel spațiu în care se află și nu ca în muzeu, în vecinătatea altora. Această singurătate a statuii poate să fie exploatată estetic și valorificată pe planul memento-ului educativ de care vorbeam mai sus. Desigur că problemele sînt mult mai complexe și mai numeroase decît observațiile schițate aici. Cred însă că centrul lor rămîne deocamdată în refacerea, cu mijloace noi, a unor trasee abandonate; a reînvierii a ceea ce Gustav Seitz numea «trăirea intelectuală și optică a actului sculpturii ca actul solemn de a vedea ceea ce este real», în viață, în istorie.

AMELIA PAVEL

---

p. 20—21

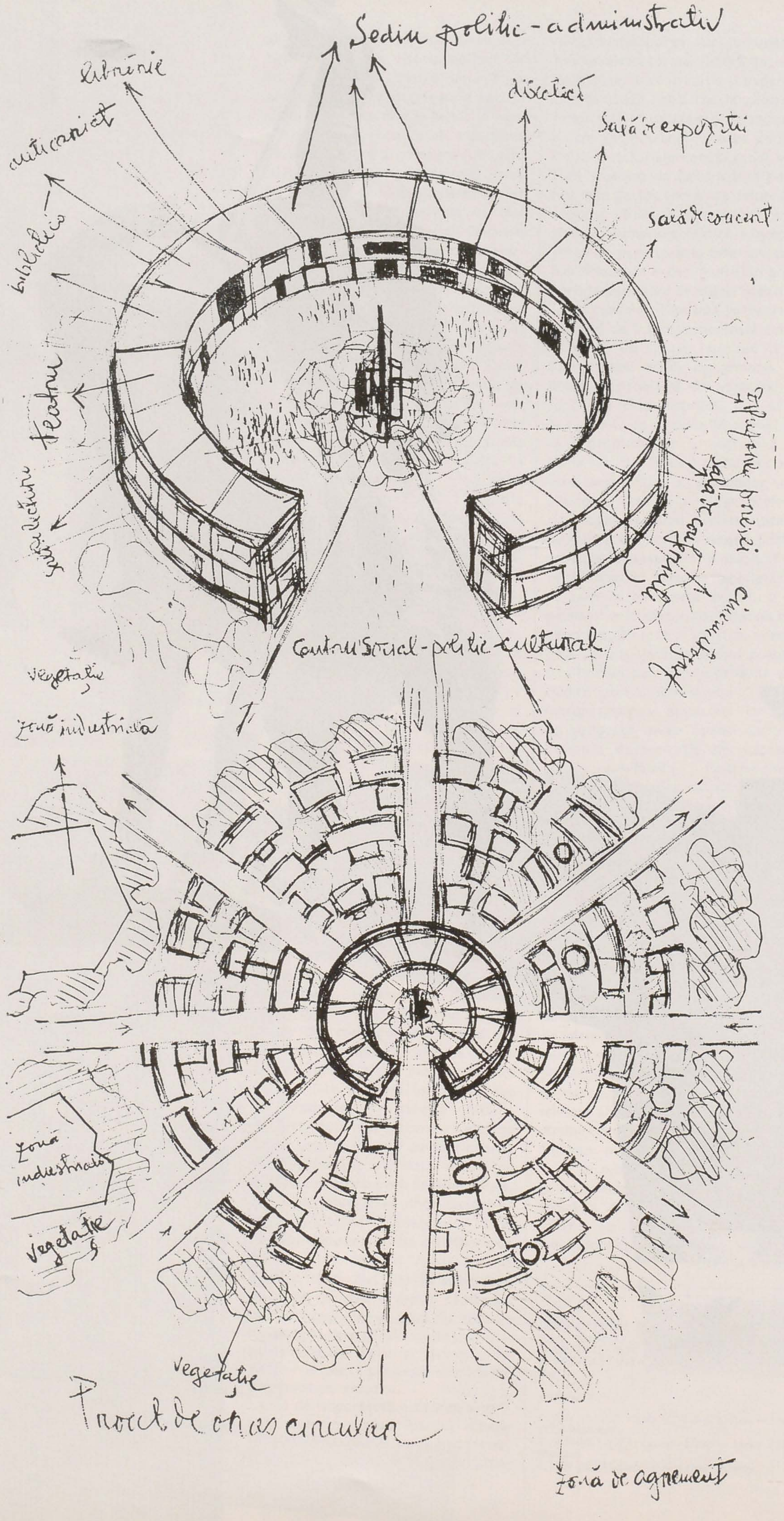
1. CONSTANTIN POPOVICI: George Bacovia — bronz (Bacău)
2. GRIGORE MINEA: Victorie — bronz (Sibiu)
3. RODICA STANCA PAMFIL: Avînt — oțel (Oradea)

p. 22—23

4. ION VLASIU: Horia, Cloșca și Crișan — bronz (Cluj-Napoca)
5. ROMUL LADEA: Lucian Blaga — bronz (Cluj-Napoca)
6. ION JALEA: Decebal — bronz (Deva)

ORAŞUL–SPAŢIU FIZIC ŞI MORAL

PUNCTE DE VEDERE



În cadrul rubricii « Puncte de vedere », redacţia « Arta » a solicitat unor plasticieni adînc interesaţi de problematica relaţiei artă-arhitectură-urbanism în civilizaţia noastră contemporană, ipoteze artistice privind configuraţia şi funcţiile unei posibile, ideale cetăţi a viitorului şi răspunzînd nevoii fertile de a « visa », atît de caracteristică epocii noastre. Metafora urbană a pictorului Marin Gherasim, îndeosebi sensibilă la dialogul oraş-natură, propune viziunea unui nucleu urban, operă de artă organică, spaţiu fizic şi spiritual al existenţei umane. **r.**

---

1. *Cîteva date preliminare.* Cîmpul de reflecţie al artistului plastic legat de mediul de viaţă şi urban, vizează două planuri de acţiune, planuri care desigur se interferează, se intercondiţionează permanent. Este vorba pe de o parte de cîmpul raporturilor cantitative, pe de altă parte de ordinea calitativă în care se află elementele constitutive ale polisului. Subliniez că această defalcare o fac numai din raţiuni analitice, deoarece oraşul se prezintă ca *un tot organic*, ca un sistem « ecologic » deosebit de complex în care nu putem separa sau izola elementele sau funcţiunile.

Ideea de organicitate a oraşului se impune ca una din legile fundamentale ale vieţii sale. Utilizez ideea de « sistem ecologic » deoarece toate elementele constitutive, funcţiunile sale complexe, estetica sa etc. trebuie să tindă a crea un organism viu, un organism apt să nască şi să protejeze viaţa.

Oraşul ca « natură creată », ca artefact al omului, trebuie să se comporte ca o « natură naturală », trebuie să suplinească necesitatea vitală de mediu natural pe care o au fiinţele vii, pe care-l are omul. Orice abatere de la această complicată ecologie, de la această corelaţie firească între om şi mediu, excesul de artificializare a mediului de viaţă, produce perturbaţii importante de ordin biopsihic la om, transformă oraşul într-un duşman al său.

Dar treapta supremă la care trebuie să se ridice oraşul este aceea de a fi o *entitate personalizată*, un spaţiu apt să realizeze un climat moral. Din simplu loc al coabitării, oraşul poate să se ridice la *calitatea de mediu spiritual*. Vorbeam de necesitatea imperioasă de a nu contrazice imperativele naturii, de a nu intra în contradicţie cu ea, ca despre o condiţie vitală a oraşului. Există un raport optim între natural şi artificial pe care fiinţa umană îl tolerează, dincolo de care se produce dezechilibrul. Oraşul trebuie să se integreze firesc, armonios, în natură, nu s-o dislocuiască brutal. În ansamblul său precum în oricare substructură a sa, oraşul trebuie să stabilească acest raport echilibrat, activ, între natură şi intervenţia omului ca o condiţie a reflectării însăşi a dublei naturi a omului ca fiinţă naturală şi moral-spirituală totodată.

De la utilizarea şi sublinierea datelor topografice ale oraşului (denivelări, cursuri de apă, zone de vegetaţie etc.) şi pînă la raportarea la condiţiile climaterice (variaţiile temperaturii, intensitatea vînturilor, umiditate etc.) urbanismul este condiţionat de relaţionarea permanentă a artefactului urban ca mediu social de viaţă, la datele naturii. Vegetaţia ca factor estetic dar şi de echilibrare biologică intră de asemenea în viziunea integratoare a urbanistului. De altfel acesta trebuie să fie secondat de sociolog, psiholog, biolog, artistul plastic, filosof, pentru ca nici una din componentele, ca nici una din necesităţile vitale ale omului să nu fie eludate.

În acest sens intervenţia plasticianului cît şi a arhitectului trebuie să vină în sprijinul echilibrării acestui sistem complex pe care îl reprezintă mediul urban, oraşul ca organism şi nicidecum să-l contrazică, să-l perturbe.

Echilibrarea cantitativă a elementelor constitutive, raportarea lor judicioasă la datele naturale sînt o primă treaptă a realizării unui climat de ordin moral al oraşului, o premiză a realizării acestuia. Un volum arhitectural ca şi unul sculptural trebuie să răspundă simultan la două comandamente aparent opuse: să aparţină organic locului, mediului în care a fost « implantat », totodată să constituie un element de surpriză prin neaşteptatul existenţei sale în acel loc. Afirmaţia pare paradoxală doar în aparenţă. E vorba doar de acea dialectică subtilă pe care arhitectul, urbanistul, plasticianul, trebuie s-o stabilească între « obiectul » său şi mediu, *între ideea de integrare şi ideea de opoziţie* (pînă la un prag tolerabil desigur) faţă de natură. Un exemplu lămureşte cele afirmate: casa noastră ţărănească se integrează armonios naturii reluîndu-i ritmurile esenţiale (acoperişul răspunde ritmului dealurilor, orizontala cerdacului o face solidară cu solul, verticala stîlpilor pridvorului consună cu verticala arborilor etc.) şi în acelaşi timp *casa ţărănească rămîne o entitate de neconfundat*, o expresie a geniului constructiv. Există un raport între structura edificiului ţărănesc, configuraţia geografică, elementele climatice, vegetaţie etc. şi funcţiile sale sociale (împărţire, repartizare funcţională şi ritual-psihologică a spaţiilor) care-l fac un exemplu de soluţie superioară a problemei raportului arhitectură—natură—mediu social. Arhitectura cultă nu a tras încă toate învăţămintele din studierea edificiilor noastre ţărăneşti.

2. *Raportul volum arhitectural — volum sculptural — decoraţie murală.* Spaţiul în care trăieşte omul trebuie să fie *un spaţiu inteligibil*, în fiecare moment omul trebuie să aibă o reprezentare logică, globală a sa, trebuie să perceapă logica alcătuirii sale, astfel încît să-l poată intui în totalitatea sa, să-l domine. Fără această *condiţie a inteligibilităţii spaţiului urban*, acesta devine un mediu opresiv, ostil. Această inteligibilitate trebuie să se manifeste de la planul său global mergînd pînă la raporturile ce se stabilesc între detaliile sale cele mai intime. În acest sens, ca o primă treaptă a problemei, raportul între volumul sculptural şi volumul arhitectural faţă de care se raportează, trebuie să se supună de asemenea condiţiei inteligibilităţii, ca un prim factor al expresiei artistice. Inteligibilitate este egal pentru mine cu ideea de *raportare logică*, de funcţionalitate, de necesitate, cu ideea de expresivitate artistică clară. Sînt cazuri în care volumul sculptural şi cel arhitectural trăiesc vieţi paralele, indiferente, dacă nu chiar ostile, antagonice. Dacă în plan estetic aceasta înseamnă o incapacitate de a realiza armonia şi unitatea, în planul reflectării în sensibilitatea şi conştiinţa celui ce le contemplă, înseamnă un agent de dizarmonie cu consecinţe grave, imprevizibile. Un volum disproporţionat cu spaţiul în care se află, pe care îl sufocă, îl striveşte, poate crea o stare de opresiune în cel ce se află în preajma lui. Precum un volum prea mic faţă de un spaţiu prea vast poate crea sentimentul vacuităţii. Sînt artişti care afirmă că nu pot coexista două volume (sculptural şi arhitectural), că fiecare din ele are o viaţă independentă, suficientă. Cred, dimpotrivă, că tocmai dialogul, relaţia ce se stabileşte între două volume, între masa şi forma lor, între spaţiile pe care le determină, creează acea *tensiune necesară expresiei* artistice pregnante. Jocul subtil de analogii şi de contraste, echivalenţele şi contrastele volumetrice, ritmurile îngemănate sau contrapunctice de volume şi lumini, creează o mişcare, o tensiune a spaţiului, activizarea lui. Acest fapt creează participarea complexă a privitorului, prins efectiv în acest cîmp de tensiuni, determină stări, atitudini, reacţii complexe, are *nu* în ultimă instanţă o *acţiune formativă* asupra sensibilităţii şi gîndirii sale.

Arta parietală (fresca, mozaicul, relieful, sgraffito-ul) împotriva unor practici comode, nu trebuie să se reducă la simpla împodobire, decorare. Imaginea plastică determină spaţiul. Un semn aplicat pe un volum arhitectonic îi modifică natura. O linie, o pată aplicată pe un volum îi modifică metabolismul expresiv. Să ne imaginăm arhitectura Voroneţului fără pictură: ar fi altceva. Deasemeni exteriorul Dragomirnei pictat ar însemna un nou sens. Armonia arhitectonică a acestui edificiu nu tolerează nici un adaos. Nu orice volum primeşte culoarea sau dantelăria formelor picturale. Cum ar arăta o piramidă pictată? Esenţialitatea şi semnificaţia simbolică a volumului ei exclude orice adaos. Volum şi culoare, formă spaţială şi formă bidimensională trebuie să trăiască printr-o singură respiraţie vitală. Această respiraţie trebuie să fie deopotrivă şi simultan plastică şi ideatică, *într-un raport de deplină organicitate*. Aglomerările şi spaţiile de respiraţie, formele şi ritmurile ce se reiau reciproc, trebuie să realizeze *un spirit al întregului*, o identitate a sa de neconfundat. Totul devine o chestiune de raport, de corelaţie, de « suflu » al întregului. Un oraş *nu* este suma materială a caselor, străzilor, a parcurilor, a cartierelor, a monumentelor sale. Fiecare din acestea avînd o identitate proprie, nu au o viaţă pentru sine. Ca într-un organism viu. De aceea vorbim de sufletul, de personalitatea unui oraş, de spiritualitatea sa. Or, tocmai *deplina unitate a părţilor sale componente*, faptul că toate converg spre un inefabil sens comun, creează ceea ce numesc *spaţiul moral al* oraşului.

3. *Spaţiul fizic, spaţiul moral al oraşului.* Acest spaţiu moral este imprimat oraşului de locuitorii, de constructorii săi, care îl configurează după chipul lor, dar la rîndul lor sînt modelaţi de propria lor creaţie. Oraşul intervine în fibra morală a fiecărui locuitor al său. Se stabileşte o relaţie de simbioză cu funcţie vitală atît pentru viaţa fizică cît şi pentru cea moral-spirituală. Dacă cerem stil şi personalitate operei de artă, cu atît mai mult e necesar stilul şi personalitatea oraşului care se răsfrînge ca atare asupra locuitorilor săi. Există un stil al Parisului şi un stil al parizianului, o configuraţie şi un stil al New York-ului şi o dominantă psihologică şi morală a newyorkezului. Sibiul are alt climat decît oraşul Gh. Gheorghiu-Dej, alt ritm, altă pulsaţie a vieţii. Oraşul circular propune o altă spiritualitate decît oraşul rectangular. Cred că oraşul circular, cu piaţa sa centrală care echivalează cu un sîmbure vital şi spiritual, este mai propice apropierii între oameni, îi determină la comunicare. Liniile sale de forţă converg irezistibil către un centru, către unitate, către coeziune. Celălalt tip de oraş este mai dispersat şi mai imprevizibil, este « de necuprins » în mentalitatea locuitorului său, care se simte copleşit de el. Spaţiul vast şi uneori de necuprins al megalopolis-ului modern favorizează adeseori separarea între indivizi, viaţa izolată, lipsa comunicării.

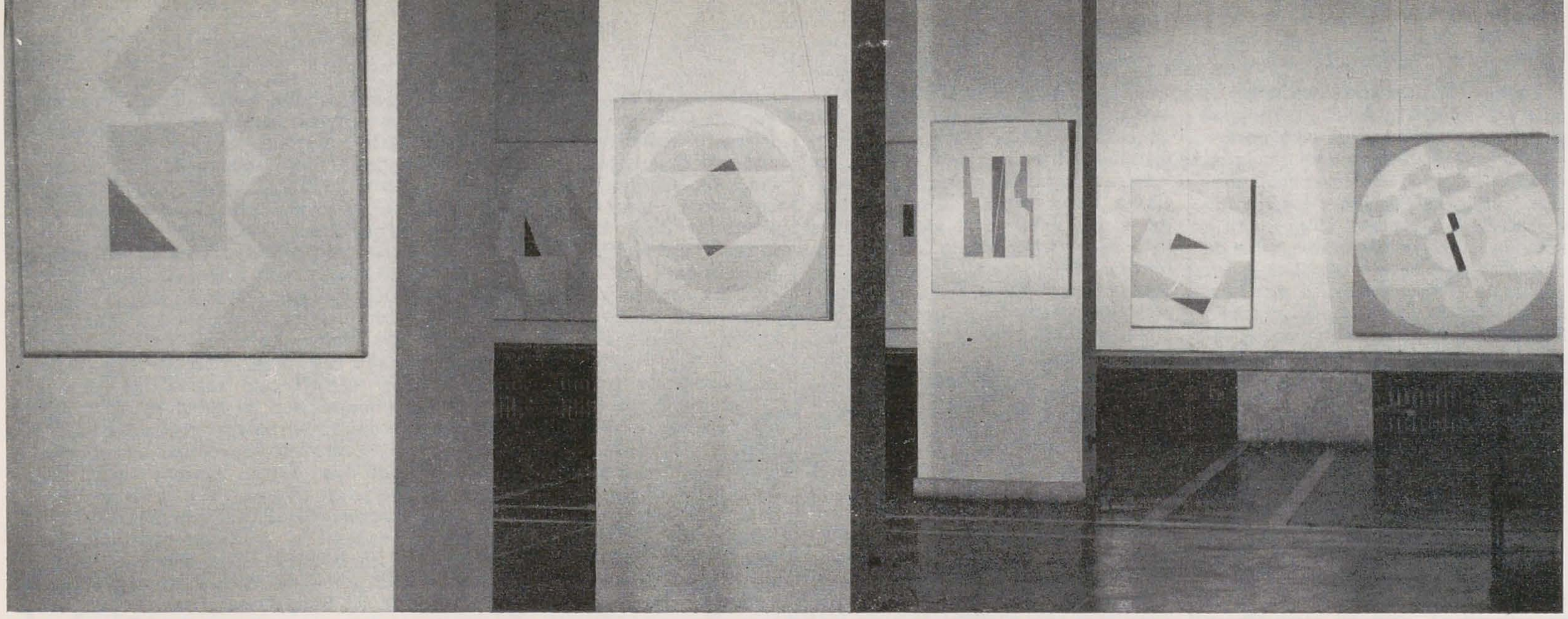
Operele de artă ambientală, prin caracterul lor de limbaj universal, pot deveni un element de legătură, de sudură morală între oameni. Dar mai importantă rămîne relaţia pe care urbanistul modern trebuie să o stabilească între oraş ca întreg şi părţile sale mergînd pînă la aparent cel mai neînsemnat detaliu. În acest context, aşa cum arătam, relaţia dintre opera de artă şi mediu este una deosebit de importantă.

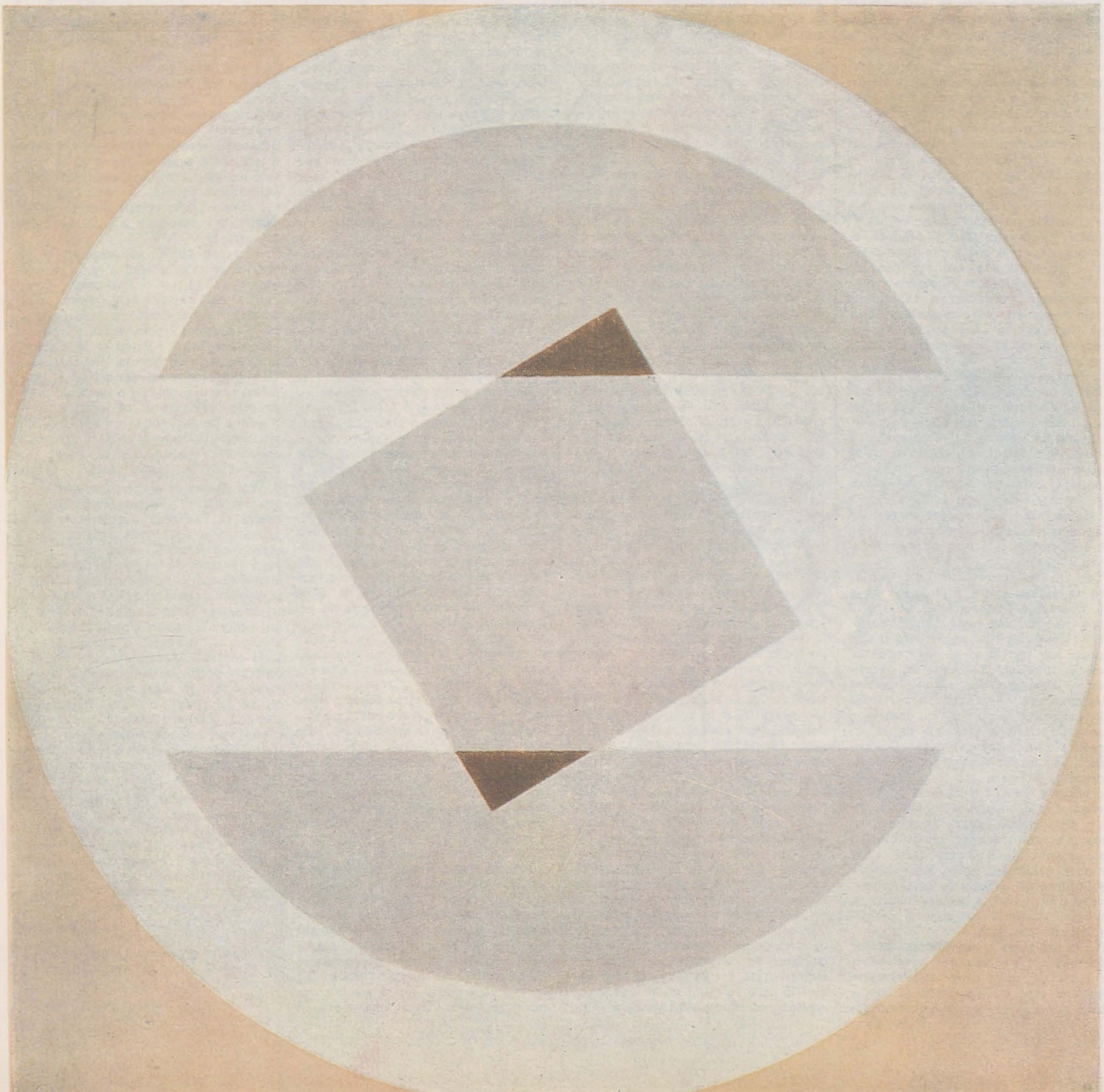
Prin acest spirit convergent, prin această unitate secretă a sa, prin armonia adîncă ce o realizează între natura reală şi cea creată de om, prin această infuzie vitală pe care natura o dă oraşului, prin acest « schimb ecologic » între natural şi artefactul omului, prin amprenta distinctă pe care personalitatea oamenilor o imprimă oraşului dîndu-i o personalitate proprie, prin faptul că astfel oraşul îi adună pe toţi locuitorii *sub semnul recunoaşterii reciproce ca fii ai aceleiaşi comunităţi*, spaţiul său se ridică la demnitatea de spaţiu moral.

4. *O propunere de oraş modern circular, integrat naturii.* Propunerea mea încearcă să realizeze dezideratele exprimate mai sus. Între piaţa centrală care preia funcţiile vechii *agora* greceşti (extinzîndu-le considerabil totodată) ca spaţiu de comunicare umană şi planul său general există o legătură structurală. Străzile radiale duc spre un centru circular (formă ideală a unităţii, a întregului, a perfecţiunii), piaţa centrală a oraşului, care este şi centrul politic-administrativ şi cultural al său. În acest edificiu circular central îşi găsesc loc firesc împreună consiliul popular, biblioteca, sala de conferinţe, sala de expoziţii, anticariatul, discoteca, teatrul, cinematograful, sala de lectură, sala de concerte, difuzarea presei, libraria.

Zonele construite sînt alternate cu vaste zone verzi, naturalul şi artificialul se află într-un raport de echilibru activ. Armonia întregului, scara sa dimensională (oraşul nu depăşeşte 250—300 000 locuitori), care nu-l striveşte pe om, realizează o deplină armonie interioară a acestuia, îl ajută să fie o personalitate individuală şi socială deplin conturată. Deocamdată această propunere are o valoare pur poetică, exprimă nevoia noastră imperioasă de a visa.

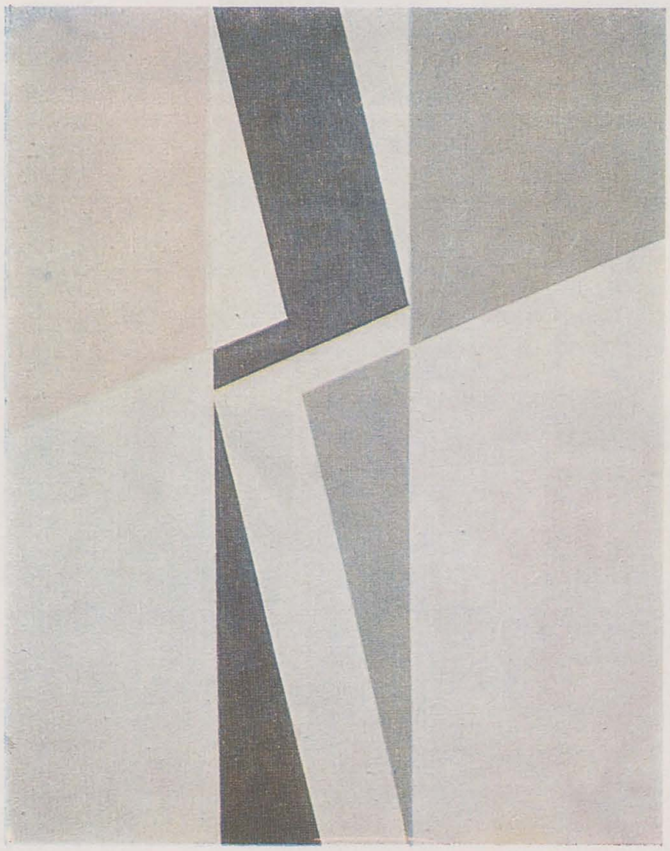
MARIN GHERASIM





ARTĂ ŞI AMBIENT ÎN VIZIUNEA LUI ŞTEFAN SEVASTRE

IPOTEZE URBANE



1. Aspect din expoziţie; 2. Structură I; 3. Structură II; 4. Relaţii integratoare (interior); 5. Relaţii integratoare — structură — expresie simbolică a construcţiilor industriale; 6. Relaţii integratoare — linia dreaptă şi arcul sub semnificaţia unei largi şi totale cuprinderi.

Sînt puţine formele de manifestare plastică actuală care se pot lega de ambientul modern — şi anume, un ambient descris în chip precumpănitor prin ample structuri arhitecturale — ca arta de factură geometrică. Acest lucru se explică prin faptul că însuşi mediul urban contemporan ne apare sub înfăţişarea unor complexe distribuţii vizuale strict geometrice şi simplificate — atunci cînd soluţiile sînt fericite — pînă la nivelul elementar al stadiului în care totul apare sub forma unor entităţi clar exprimate, ce trădează direct funcţia lăuntrică a construcţiei şi nevoia socială de coerenţă logică şi de economie. Iar exigenţele de economie devin din ce în ce mai limpezi în cuprinsul unei lumi aflate într-un proces de continuă expansiune demografică, şi, prin urmare, de dezvoltare stăruitor tehnologică.

Făcînd însă această observaţie nu trebuie să uităm că ambientul, dominant arhitectural, de natură modernă — tocmai datorită nevoilor de a îndeplini condiţiile de funcţionalitate şi de economisire a mijloacelor — nu mai are un caracter strict artistic, ci unul ce ţine de însuşirile universului estetic al obiectelor tehnice, cu vocaţii precise de design. În aceste împrejurări este necesar ca arta — reluînd, în esenţă, însemnele formale ale acestui univers de frumuseţe tehnică — să introducă accente spirituale de o adevărată şi profundă valoare culturală, în ţesătura discretă a mediului global.

Cu alte cuvinte, deşi între arta de factură geometrică şi ambientul arhitectural modern subzistă elemente formale comune — în sensul că, atît obiectele artistice, cît şi mediul urban parcă izvorăsc din acelaşi sistem de familii de configuraţii vizuale, supuse unor procese subtile de transformare plastică — diferenţele dintre aceste două moduri de exprimare estetică sînt fundamentale. Mediul total, caracterizat prin arhitectura de masă, se elaborează prin sine în vederea îndeplinirii obiectivului de edificare a cadrului exterior al civilizaţiei; arta din cuprinsul ambientului tinde, dimpotrivă, să ridice ambientul dat pînă pe treapta manifestărilor estetice ce vor descrie orizontul cultural al vizualităţii. Este exact ceea ce aspiră să realizeze, într-un anumit sens, excelenta modalitate de exprimare stilistică a lui Ştefan Sevastre. Evident, afirmînd aceasta nu trebuie să deducem că întreaga creaţie a artistului vizează exclusiv un asemenea scop. În substanţa ei autonomă, arta pictorului se situează dincolo de prerogativele ambientului, ca operă cu înţelesuri profunde de şevalet. Dar felul în care artistul compune este în măsură ca, parţial, să slujească şi nevoilor sociale expuse mai înainte. Acest lucru este posibil de realizat, întrucît stilul geometric de elaborare estetică, propriu lui Ştefan Sevastre, răspunde unui atare deziderat cu înţelesuri multiple.

O privire atentă îndreptată asupra operei lui Ştefan Sevastre ne explică, de la sine, acest fapt.

Într-adevăr, constatăm de la început, atunci cînd analizăm creaţia artistului că, stînd sub semnul geometriei, viziunea lui Ştefan Sevastre reprezintă, la noi, un mod nou şi cu totul aparte de elaborare a demersului artistic în spiritul rigorii constructive. Şi observăm că aceeaşi austeritate constructivă defineşte şi felul în care se edifică mediul arhitectural modern. Acest spirit, de fină şi elevată ţinută, se caracterizează, în vederile artistului, prin două însuşiri esenţiale. Pe un prim plan, el implică o notă de profundă sobrietate a expresiei, prin folosirea economică a unor elemente simple de compoziţie. Desigur, factorul de principiu, pe care se clădeşte edificiul plastic este, şi la Ştefan Sevastre, pătratul. Dar acest pătrat este inclus — adeseori fragmentar — într-un complex de relaţii în aşa fel încît formula stilistică a artistului nu mai reprezintă, ca în virtutea unor variate accepţii tradiţionale de acest gen, o simplă evocare directă a alcătuirilor geometrice de bază, ci, mai degrabă, o înfăţişare — plină de eleganţă şi de multiple nuanţări — a raporturilor de echilibrare reciprocă a structurilor intime ale întregului dat.

Pe un plan secund, atmosfera de profundă austeritate compoziţională a formulării estetice se ilustrează prin gama extrem de controlată a expresiei coloristice. Domină albul şi griurile într-un asemenea grad, încît totul pare să devină un fel de elogiu discret al luminii.

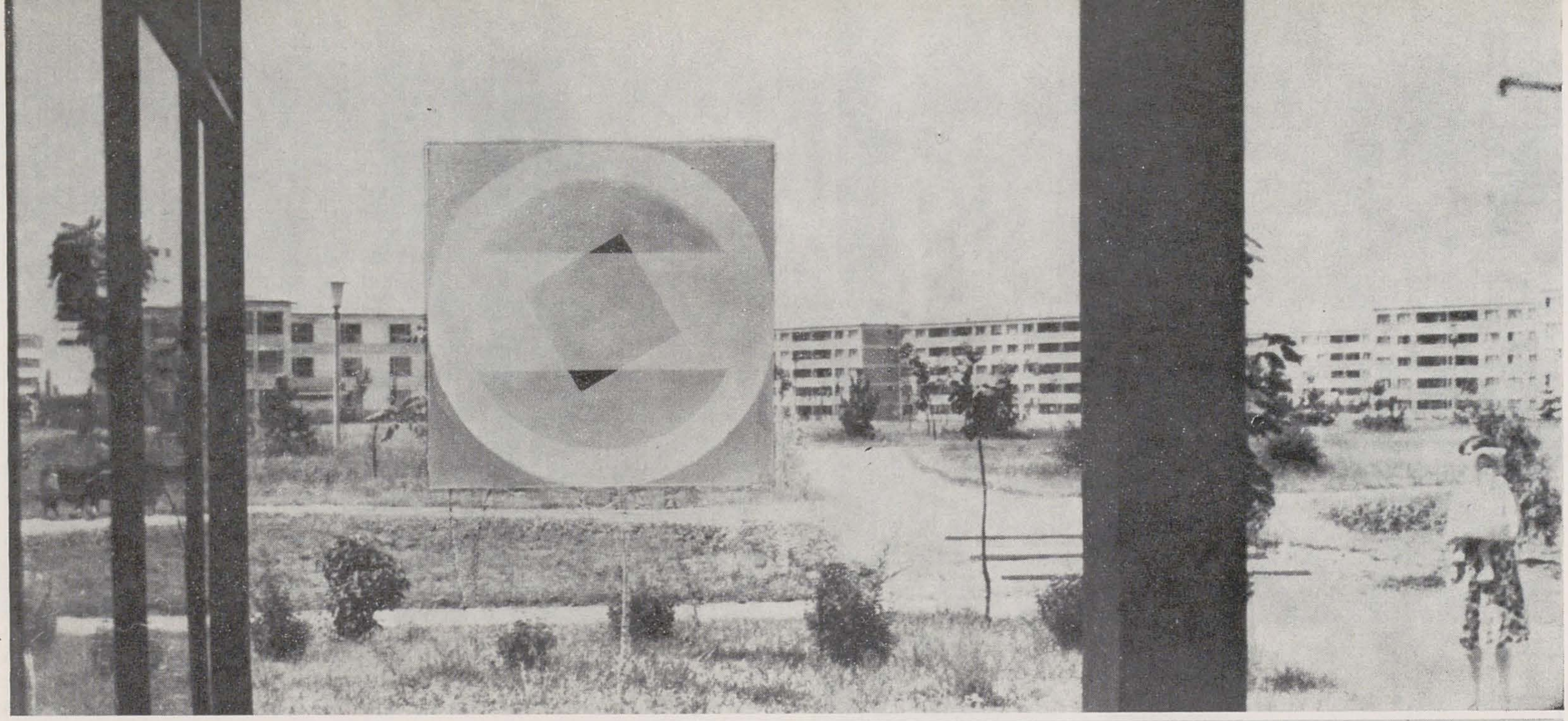
Din această clipă, exprimarea reţinută a lui Ştefan Sevastre îşi arată manifest vocaţia artistică în raport cu tehnicitatea ambientului.

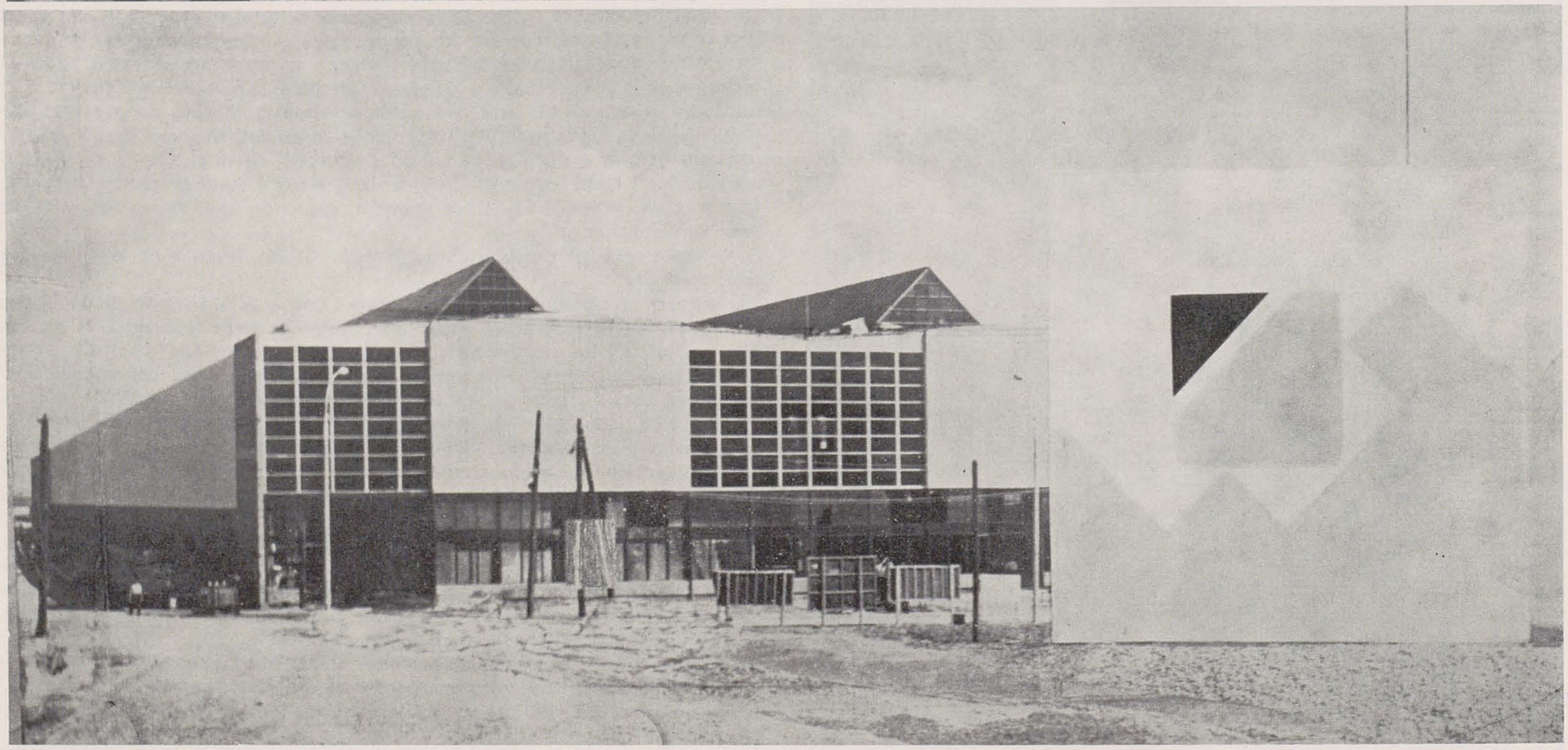
La aceasta contribuie, fără îndoială, şi jocul, plin de rafinamente, dintre culorile calde şi cele reci. Tonurile calde sînt situate în chip obişnuit în zonele marginale ale compoziţiei. Ele tind să conducă spre porţiunile centrale, tratate în tonalităţi reci. Raportul se schimbă atunci cînd, în loc de starea de concentrare a expresiei, se urmăreşte dobîndirea unei situaţii de expansiune a culorilor reci către regiunile aflate în afara tabloului. Astfel se instaurează — în momentul în care gîndim lucrările artistului la scară mare — un anumit gen de legătură contradictorie între interioritate şi exterioritate. Această relaţie face ca lucrările excelente ale artistului să conţină — sub înfăţişarea provizorie a aparenţei liniştite şi statice — un dinamism lăuntric controlat şi deosebit de sugestiv sub raportul încărcăturii imaginii cu însemne plastice.

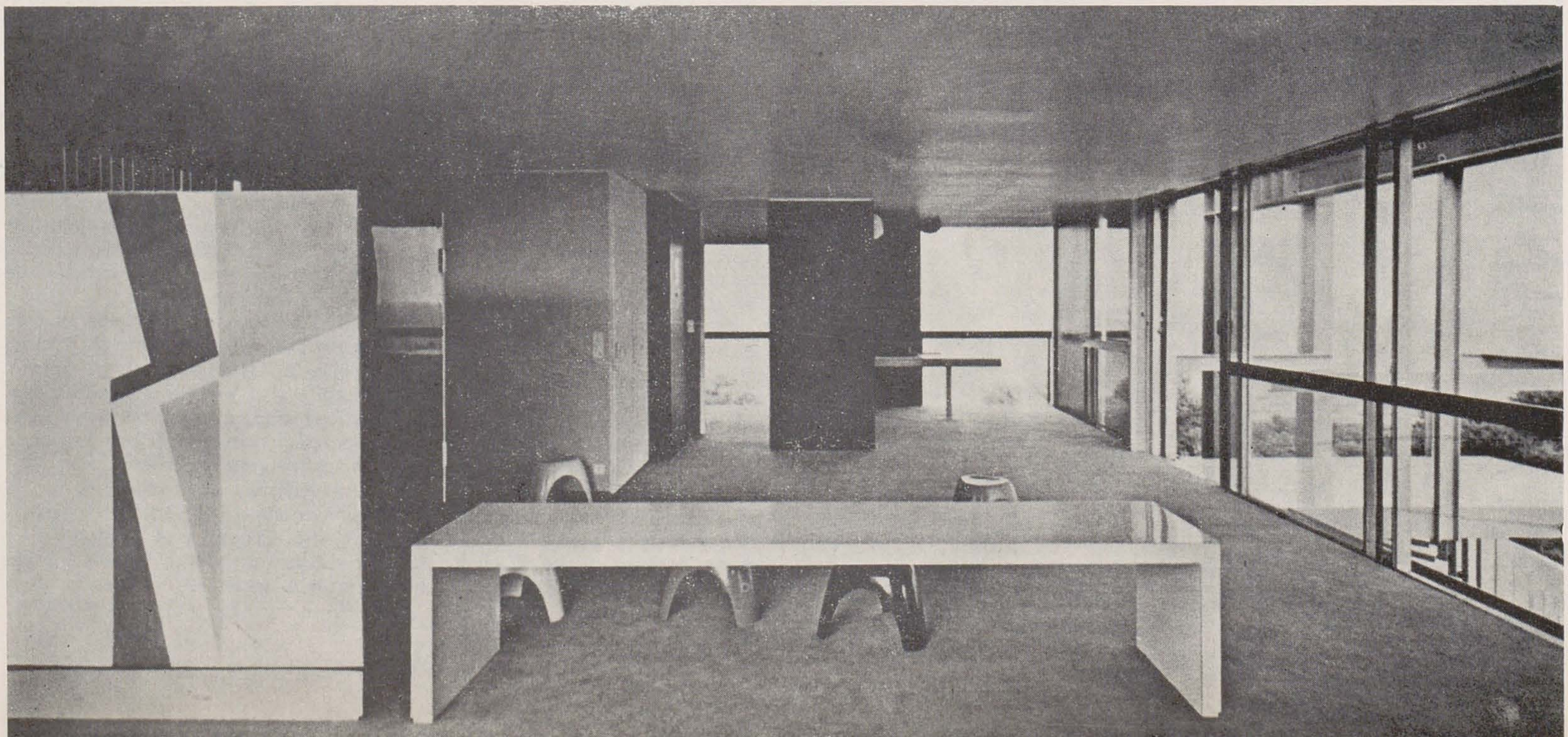
Constituită în acest mod, arta lui Ştefan Sevastre poate intra în dialog cu ceea ce se petrece în afara ei. Pe un plan iniţial acest dialog vrea să arate că, în timp ce natura se structurează intim potrivit legilor ei, opera artistică are propria sa modalitate riguroasă de configurare vizuală. La un nivel mai adînc dialogul presupune punerea în relaţie a formei artistice ordonate cu geometrismul lumii moderne instituite de om. Este vorba deci de peisajul urban, de simetriile incluse în construcţiile industriale şi în alcătuirile arhitecturale în general.

În acest sens, opera lui Ştefan Sevastre se dovedeşte a fi, în chip elocvent, o replică artistică — sau o stare estetică temeinic creată — faţă de familiile geometrice de forme ale lumii moderne ce-o înconjoară. Ceea ce vrea să însemne un act de intrare artistică în mediu dar şi o ridicare estetică şi iluminată peste acest ambient ce caracterizează planul obiectiv al devenirii lumii reale.

TITUS MOCANU







DOCUMENT

ROLUL MONUMENTELOR ÎN ISTORIA UNUI POPOR

CONSTANTIN ESARCU

Rolul educativ al monumentelor naționale a constituit o preocupare constantă a intelectualității române din generația războiului pentru Independență. Unul dintre cei mai activi promotori ai ideii că monumentele sînt « destinate a perpetua memoria marilor momente ale unei națiuni » a fost și Constantin Esarcu (1836—1898), profesor la Universitatea din București, membru corespondent al Academiei, om de cultură cunoscut mai cu seamă ca inițiator al subscripției publice pentru construirea Ateneului și apoi al conferințelor publice ale acestei instituții culturale. La rubrica Document *publicăm fragmente dintr-un memoriu citit la ședința Ateneului din 3/15 noiembrie 1883.*

De cîte ori, în mijlocul monumentelor și operilor de artă, ce în Italia și Grecia glorifică și inviază un trecut de ḑecimi de ori secular, nu 'mi-am ḑis: De ce, avênd în istoria nóstră națională fapte nu inferióre celor mai mari ale națiunilor streine, de ce n'am glorifica și noi faptele nostre istorice prin monumente și opere de artă?

Nimic nu este de natură a deștepta spiritele amorțite și a combate fatala resignațiune într'un presinte vil, decât memoria pentru fii a miracolelor de curagiu și de virtute săvârșite de părinți și cu viață împetrite într'un monument.

Acestea fură de multe ori reflecțiunile mele când, la Roma, me plimbam pe calea triumfala, călcam cu un picior respectos pulverea forului roman, și cu o mână emoționată atingeam petrele sacre ale Capitolului.

Voiu adăuga că monumentele, prin faptul că sunt destinate a perpetua memoria marilor momente ale unei națiuni, arăt periodic scara lor morală. Ele indică cel mai înalt punct la care un avînt național a ridicat o generațiune și invită, prin acésta însuși, generațiunile următóre a face sforțările necesarii pentru a se menține sau a se repune la un asemenea nivel. Plevna este, pentru România, în epoca de față, punctul său culminant. Sufletul națiunii s'a ridicat în acea ḑi la punctul cel mai înalt la care au ajuns strămoși noștri.

Fu o flóre de eroism, încoronarea independenței române.

Este indispensibil să consacrăm pentru tot-d'auna memoria acestei mari ḑi, care fu pentru noi redeșteptarea spiritului resboinic, reînnodarea tradițiunilor nóstre cele mai scumpe, proba incontestabilă că descendinții vechilor legionari ai lui Traian pot fi încă demni fii ai Romei.

Ce trebue să fie acest monument? Iată ce ne vom încerca a schița în cîte-va trăsuri fundamentale.

Daca, de mai mulți ani, nu s'a statuat încă nimic în privința unui asemenea monument, nu este, fără îndoială, din causa unei uitări naționale, dar din causa că ideea n'a luat încă un corp bine determinat care să satisfacă spiritul public și însuși să i se impue.

Nu póte fi vorba astă-ḑi de un monument eclesiastic ca în timpul lui Ștefan cel mare care, în memoria celor 40 ale sale victorii, înălță 40 de biserici. Dacă părinții noștri, sînt acum patru secole, mergeau la bătălie împinși mai cu sémă de devotamentul lor pentru creștinism, luptele nóstre, în secolul de astă-ḑi, sînt inspirate nu atît de credința religiósă cât de sentimentul național și patriotic.

Lupta a fost pentru Patrie, amorul Patriei trebue glorificat.

Dintre cele doě forme obicinuite ale glorificațiunii civile în vechea Romă, care sunt *Colóna* și *Arcul de triumf*, acésta din urmă îndeplinesce mai bine condițiunile cerute pentru consecrațiunea unei glorii colective.

Monumentul Plevnei trebuie să fie un arc de triumf. Există la Roma între Coliseu și Palatin un monument care ne interesă pe noi Românii, într'un mod particular, căci în mare parte este al nostru.

Acest monument este arcul de triumf al lui Constantin care, în realitate, este un vechiu arc de triumf al lui Traian[...]. De câte ori nu m'am oprit înaintea acestui monument și nici o dată fără emoțiune.

Cele doě mari base relievuri ale aticei, atît din partea muntelui Palatin cât și din partea muntelui Coelius, represintă o bătălie câștigată de Traian asupra Dacilor. Este o sculptură de o mare frumuseță. Furia bătăliei este tradusă cu o admirabilă măestrie. Spectatorul admiră mai cu sémă un Dac care, trîntit la pemînt, se ridică în genuchi, cu o mîndrie marțială, și nu consimte a se declara învins. Uitându-ne la acest resboinic ne vine, fără voe, în minte frumosul cuvînt al mareșalului de Saxe: acela singur este învins care se recunósce învins.

Cele 8 mici base relieve pătrate ale aceleeași atice, care se află pe fața ce privesce Coliseul și pe fața care privesce ulița S-t Grigorie, represintă o alocuțiune militară a lui Traian, descoperirea unei conspirațiuni dace, încoronarea unui rege al Parților de către Traian, recensămîntul ce face Traian în anul 110 al ariei creștine, întórcerea lui Traian la Roma, restaurarea calei apiane, o distribuțiune de grâu ce face poporului, și detronarea de către Traian a unui Rege al Armeniei.

Cele 8 mici base relievuri rotunde ne oferă diverse trăsuri ale vieței lui Traian: sacrificii, vânătóri, etc.

Pereți interiori ai marelui arc central sînt destinați împăratului pentru glorificarea caria s'a consacrat acest monument. Ei comemoră victoria lui Constantin asupra lui Maxențiu și represintă diversele peripeții ale bătăliei câștigate de primul imperator roman, ce scóse din catacombe și sui pe tron cristianismul persecutat. Pe cele doě mici arcuri laterale sînt represintate diverse episode ale vieții lui Constantin.

Adesea ori 'mi-am ḑis: De ce n'am ridica în Capitala României un asemenea arc de triumf, adaptându'l glorificațiunii ultimelor nóstre victorii în câmpiile Bulgariei.

Să aducem aminte că acest arc de triumf a servit de model arcului pe care Napoleon I îl ridică pe piața Caruselului, înaintea palatului Tuilerielor, unde se află încă.

Pentru noi, transportarea, ca să ḑic așa, și transformarea arcului lui Traian într'un arc de triumf al Plevnei ar avea o semnificațiune de cea mai mare importanță.

Am păstra pe arcul de triumf al Plevnei admirabilele base relievuri ce reprezintă faptele eroice ale lui Traian în Dacia.

Sculptând aceste fapte, vom sculpta prima pagină a istoriei nóstre naționale.

Fundatorul Statului român va fi în mijlocul nostru și basele relievuri, represintând victoriile sale în Dacia, se vor reflecta asupra baselor relievuri reproducând victoriele nóstre în Bulgaria.

După cum, pe arcul de triumf din Roma, strălucește tot de o dată aurora unei ere nouă și ultima flacără a erei anterióre în îndoita personificațiune a celui mai stoic dintre împerați și a primului împerat creștin, asemenea se va îmbina pe arcul de triumf din București gloria epocei renascerei militare a Statului român cu gloria epocei fundărei sale.

Păstrînd pe atica arcului de triumf din București basele relievuri glorificând pe Traian, vom înlocui, pe pereți interiori ai marelui arc central, basele relievuri care celebră pe *in hoc signo vinces* a lui Constantin prin altele ce vor glorifica [...] armata României. Aci se vor desfășura principalele peripeții ale luptelor nóstre din câmpiile Bulgariei. Faptele eroice ale soldaților români săvârșite la Grivița, Smârdan, Vidin, etc. vor fi aci glorificate prin diverse base relievuri.

Aquila română, cu aripile întinse, rădicându-se radiósă către cer, va fi sculptată pe bolta arcului central ast-fel precum se vede în Roma la arcul lui Titu.

Cele opt victorii, care decoră piedestalul colónelor corintiane după arcul de triumf din Roma, vor scrie fiecare pe scutul lor numele unui fapt de arme însemnat al campaniei nóstre transdanubiane. Pe vêrful acestor colóne, patru din cei opt daci care se află la Roma, vor fi înlocuiți prin represintanți divisiunilor principale ale armatei nóstre victorióse: infanterie, cavalerie, artilerie și voluntari, în magnifica atitudine a resboinicilor de diverse corpuri cari stau la pază pe arcul de triumf al Caruselului. Ca la arcul de triumf al Stelei din Paris, numele acelor, ce s'au distins mai mult în campania independenței, vor fi înscrise pe pereți celor două mici arcuri laterale.

Dedesuptul aticei, de o parte și de alta a marelui arc central rămân patru locuri góle, doě pe o față și doě pe cea laltă față a arcului nostru de triumf.

Ce ar putea represinta basele relievuri cu care aceste locuri vor fi decorate? Cele douĕ aspecte a marei figuri a lui Ştefan cel mare trebue să găséscă glorificaţiunea lor în primul bas reliev. Pe de o parte eroul moldav va fi represintat învingênd pe Turci şi oprind invasiunile lor, pe de alta, făcênd apel către Europa creştină, aducêndu'i aminte că ţara sa este « pórta creştinătăţii » şi cătând s'o convingă că, apărând Moldova, Europa se apără pe sine. [. . .]

Acest adevĕr, fixat prin basul reliev al marelui om de stat moldav, se va presinta ḑilnic minţii generaţiunilor presinte şi viitóre, ale ómenilor noştri politici.

Al doilea bas reliev va presinta pe eroul valac, Mihaiu Vitézul, silindu-se să întrunéscă diversele membre dispar-se ale marei familii române. Solidaritatea naţională va fi învĕţămîntul ce va reeşi din basul reliev a lui Mihaiu Vitézul, faţă cu solidaritatea europénă ce ne-o va recomanda basul reliev al lui Ştefan cel mare.

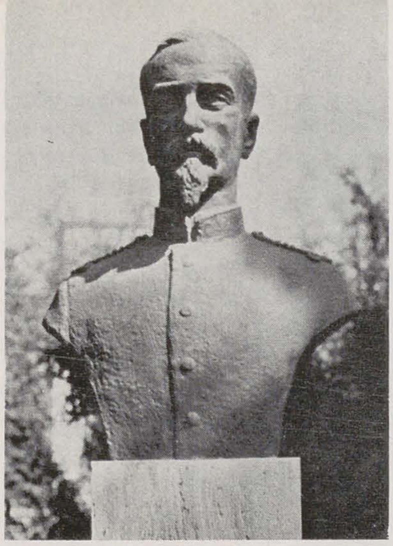
Cele-lalte douĕ base relieve după faţa opusă a arcului de triumf vor represinta unul pe Mateiu Basarab şi Vasile Lupu inaugurând renascerea nóstră literară şi presidând la desvoltarea artelor păcii; altul, proclamarea unirii şi inaugurarea noei eri în care intră Statul român al căreia punct culminant sunt luptele armatelor nóstre în câmpiile Plevnei.

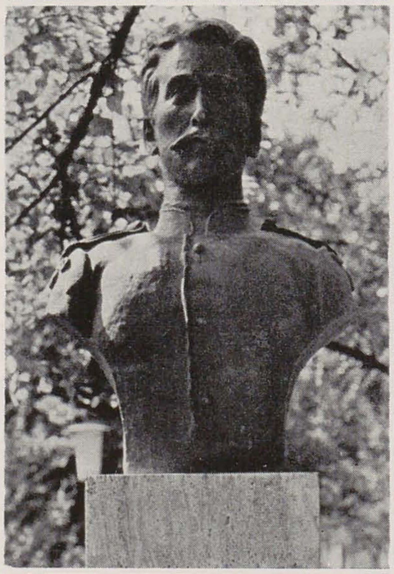
Ca tóte monumentele cele mari ale antiquităţi, mediului ev şi Renascerei, monumentul Plevnei nu va fi cu desăvîrşire terminat, mai cu sémă în părţile sale într'adevĕr artistice, de cât într'un numĕr însemnat de ani. Prin numerósele lucrări la care va da nascere, el va grupa împrejurul s u o pepinieră de mai multe generaţiuni de artişti. El póte deveni în modul acesta punctul de plecare a unei renasceri artistice la noi în ţéră.

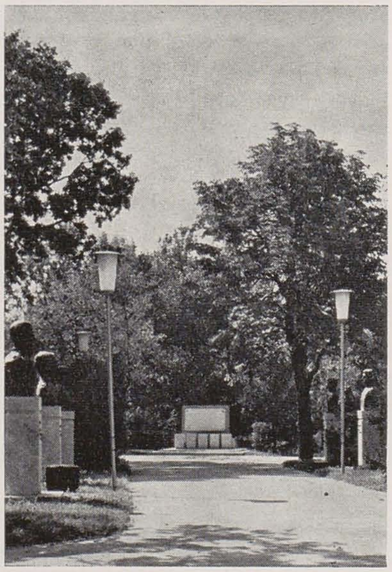
Istoria ne arată că ast-fel au început şi s'au desvoltat artele la tóte popórele care au jucat un rol în lume.

Nimic nu ne autorisă a crede că poporul român nu este destoinic a avea şi el o şcólă artistică ca tóte cele-lalte popóre de gintă latină. Nu trebue, nu putem esclude artele din factorii instrucţiuni şi educaţiuni naţionale.

Aci, ca în tóte, trebuesce un început.





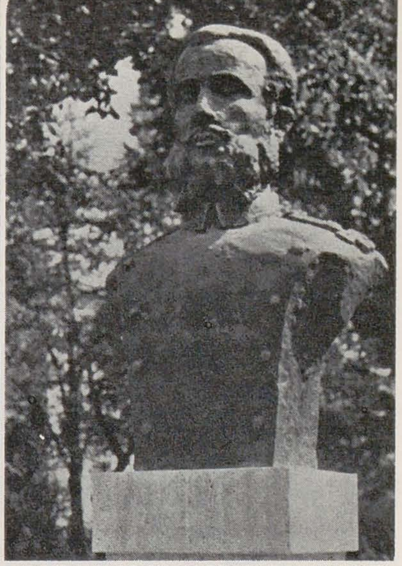


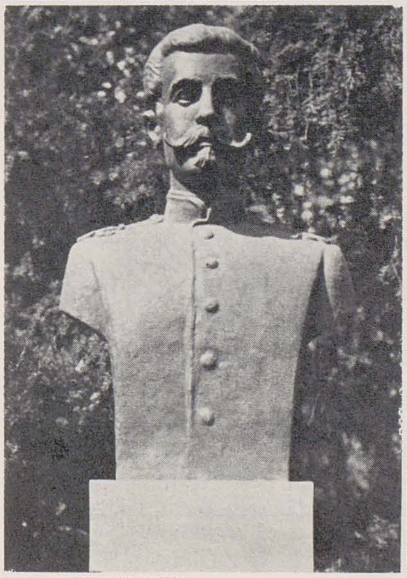
MUZEUL LUPTEI PENTRU INDEPENDENŢĂ A POPORULUI ROMÂN

GIURGIU – ALEEA EROILOR

La 23 iulie a fost inaugurat la Giurgiu « Muzeul luptei pentru independenţă a poporului român ». În vecinătatea noii instituţii muzeale a fost dezvelită o placă comemorativă şi inaugurată o alee cuprinzînd un număr de 24 de busturi ale unor eroi din războiul pentru cucerirea independenţei de stat 1877—1878.

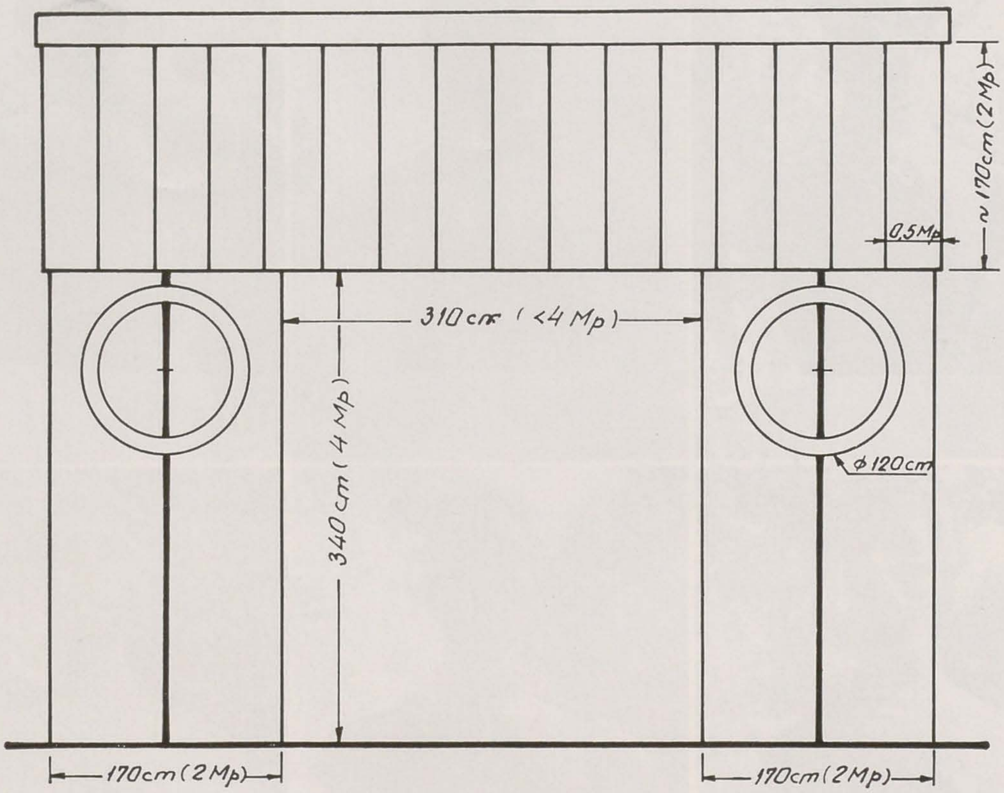
1. *EDITH ORLOWSKY: Maior Constantin Ene*
2. *BORIS CARAGEA: Căpitan Vasile Panu*
3. *DUMITRU PASIMA: Sergent Filip Iliescu*
4. *VETURIA ILICA: Locotenent Dimitrie Nicolescu*
5. *STEFAN GERGELY: Sublocotenent Nicolae Nancovici*
6. *Vedere generală*
7. *EMIL RUŞI: Maior George Şonţu*
8. *JUSTIN NĂSTASE: Căpitan Grigore Ion Năstase*
9. *TUDOR IONESCU: Căpitan Walter Mărăcineanu*
10. *ION CONDIESCU: Sergent Marin Georgescu*
11. *CONSTANTIN POPOVICI: Căpitan Leon Cracalia*
12. *JANA GERTLER: Căpitan Niculai Bogdan Lascăr*
13. *FLORICA HOCIUNG: Maior Dimitrie Giurescu*
14. *MIHAI COŞAN: Sublocotenent Dumitru Lemnea*
15. *ION OLTEANU: Sublocotenent Dimitrie Şerbănescu*
16. *HORIA FLĂMÂNDU: Locotenent Niculae Caloian Cătănescu*
17. *ANTON EBERWEIN: Locotent Nicolae Radovici*
18. *OCTAVIAN OLARIU: Căpitan Ion Băjgoiu*
19. *TEODORA KIŢULESCU: Caporal Ion Pastia*
20. *VASILE GORDUZ: Locotenent Lache Elefterescu*
21. *ADA GEO: Căpitan Dimitrie Gănescu*
22. *CRISTEA GROSU: Maior Ion Nicolae*
23. *DORU POPOVICI: Sublocotenent Vasile Verbiceanu*
24. *ELENA AVRAMESCU: Locotenent Pavel Bordeianu*



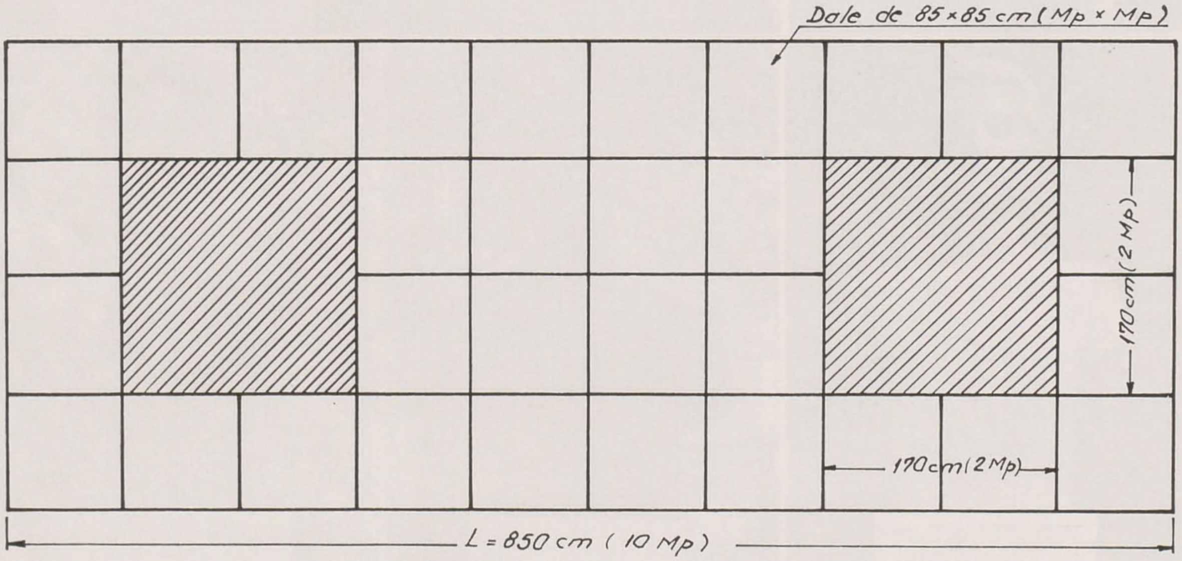


STRUCTURA MODULARĂ A MONUMENTELOR DE LA TÎRGU JIU

de Dr. SIEGFRIED SALZMANN și ȘTEFAN GEORGESCU-GORJAN



ARHIVA BRÂNCUȘI



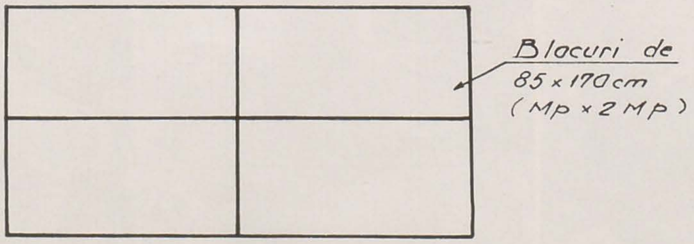


Fig. 1

Structura modulară a Coloanei infinite a fost cunoscută încă din 1937, cînd Brâncuşi a construit la Petroşani modelul de lemn al elementului de coloană, folosind modulul 45 cm.
În Revue Roumaine d'Histoire de l'Art, Tome 1, 1964, no. 2, în articolul « The genesis of the "Column without end" » de Ştefan Georgescu-Gorjan, s-a arătat, la pag. 284, fig. 4, în ce constă *formula armoniei plastice* (v. fig. 3): baza mică a elementului fiind modulul M, notat pe figură cu (1), lăţimea centrală a elementului este (2), adică 2M, iar înălţimea elementului este (4), adică 4M. Modulul M este, cum am spus, 45 cm.
Era de aşteptat ca şi celelalte componente ale ansamblului monumental de la Tîrgu Jiu să fie construite pe bază modulară. La 28 iunie 1977, la iniţiativa primului semnatar al articolului de faţă, cei doi autori au efectuat la Poarta Sărutului măsurători din care a reieşit evident caracterul modular al structurii acestui monument.
Dalajul de sub şi din jurul Porţii (fig. 1B) se extinde pe o lungime de circa 850 cm (10 plăci a 85×85 cm) şi pe o lăţime de circa 340 cm, cu 4 plăci de aceleaşi dimensiuni.
Notăm cu *Mp* valoarea 85 cm a modulului Porţii.
Pe partea interioară de sus a golului Porţii se disting 4 blocuri de piatră avînd dimensiunile *ideale* de 85×170 cm (Mp X 2Mp) fiecare. În realitate, dimensiunile reale diferă într-o oarecare măsură de cele modulare (v. fig. 1C).
Cei doi stîlpi ai Porţii ocupă locul a patru dale, deci secţiunea lor *ideală* este de 170×170 cm (2Mp X 2Mp). Înălţimea stîlpilor este de 340 cm (4Mp). Distanţa ideală dintre stîlpi ar trebui să fie tot 340 cm (4Mp), dar ea este în realitate mai mică.
Lintoul are o lungime maximă de 659 cm[1], iar partea care se sprijină pe stîlpi şi pe care sînt scrijelate de jur împrejur cele 40 motive ale sărutului (cîte 16 frontal şi cîte 4 lateral) are o lungime cu cîţiva centimetri mai mică.
Lăţimea *ideală* a unui motiv al sărutului este de circa 42,5 cm (0,5Mp), dar în realitate lăţimea este puţin mai mică. În schimb, înălţimea motivului repetat al sărutului este aproape precis 2Mp (170 cm) (v. fig. 4). Înălţimea totală a Porţii Sărutului, după B. Brezianu[1], este de 527 cm, adică 3×170 + 17 cm, în care 3×170 este 3×2Mp, valoare modulară, diferenţa de 17 cm (în realitate cu ceva mai mare) este reprezentată de partea mai lungă şi mai lată, de sus, a lintoului. Lăţimea maximă a Porţii, tot după B. Brezianu[1], este de 184 cm, adică 170+2×7 cm, în care 170 (2Mp) reprezintă latura fiecărui stîlp de susţinere, diferenţa fiind depăşirea în afară a lintoului faţă de stîlpi. Am vorbit mai sus de dimensiuni *ideale*. Acestea sînt, desigur, dimensiunile din *proiectul* lui Brâncuşi, diferenţele dintre ele şi cele reale fiind uşor explicabile (inexactitatea tăierii blocurilor de piatră, ajustări pe şantierul Porţii etc.). Aceste diferenţe sînt în general minime, poate cu excepţia deschiderii golului Porţii Sărutului, la care s-a înregistrat diferenţa cea mai mare.
Autorii nu au dispus de mijloace de verificare precisă a dimensiunilor maxime, aşa cum figurează ele în cartea lui Barbu Brezianu, dar au presupus că aceste dimensiuni maxime sînt apropiate de realitate.
Din cele arătate aici rezultă clar intenţia lui Brâncuşi de a crea şi la Poarta Sărutului o structură modulară.
Masa Tăcerii (fig. 2) este alcătuită din două lespezi circulare, a căror înălţime cumulată este de 84—85 cm, valoare sensibil egală cu Mp (poate printr-o coincidenţă).
Scaunele, atît cele rotunde, din jurul Mesei, cît şi cele pătrate, de pe Aleea scaunelor, au o înălţime funcţională de 55 cm şi un diametru (respectiv, latură a pătratului) de 45 cm (v. fig. 5). Întîmplător (sau poate *nu*), 45 cm este tocmai modulul M al Coloanei.
Cele două bănci au dimensiunile aproximative din fig. 5, adică lungimea de 175 cm (~2Mp), lăţimea de 80 cm şi înălţimea de 85 cm (Mp). Între măsurătorile noastre şi cele date de Barbu Brezianu (op.cit. pag. 169, fig. 160) există mici diferenţe:

L = 175 cm (170 şi 171 la Brezianu)
B = 80 cm (79 şi 81 la Brezianu)
H = 85 cm (82 şi 89 la Brezianu)

La masă, scaune şi bănci structurile nu sînt net modulare, dar printre dimensiunile lor se regăsesc valorile modulare M = 45 cm şi Mp = 85 cm, însă, după cum am spus, poate numai întîmplător.
În orice caz, structura modulară a Coloanei Infinite este indiscutabilă şi credem că la fel de indiscutabilă este şi structura modulară a Porţii Sărutului, după cum am încercat a dovedi cu cele arătate mai sus.
Diferenţele dintre dimensiunile ideale (deduse din modulare) şi cele reale (obţinute prin măsurătorile de ancombrament) sînt uneori aproape nule, în general minime şi doar într-un singur caz (deschiderea golului) s-a găsit o diferenţă mai accentuată.

[1] V. B. Brezianu, *Brâncuşi în România*, Editura Academiei R.S.R., 1976, pag. 160, fig. 153.

1. Structura modulară a Porţii Sărutului la cei doi stîlpi, la dalaj, la plafonul deschiderii şi la motivul sărutului; 2. Modularea la Masă Tăcerii (înălţimea egală cu modulul Porţii) şi la scaunele rotunde (diametrul feţei egal cu modulul Coloanei); 3. Structura modulară a elementului Coloanei Infinite; 4. Modularea motivului sărutului; 5. Modularea la bănci (înălţimea egală cu modulul Porţii) şi la scaunele pătrate (latura feţei egală cu modulul Coloanei)

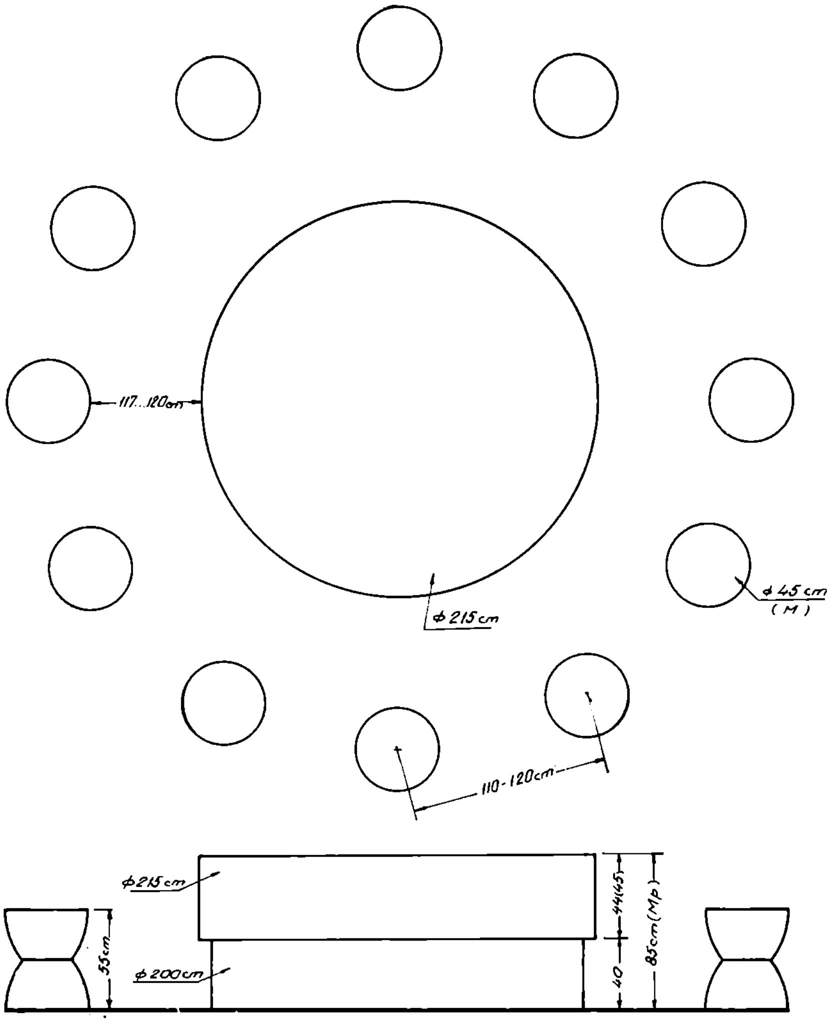


Fig. 2

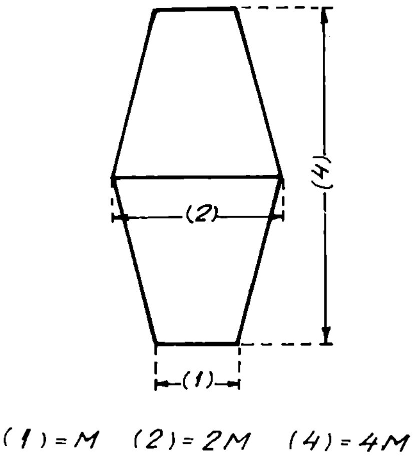


Fig. 3

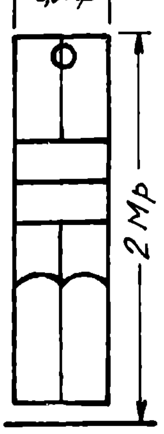


Fig. 4

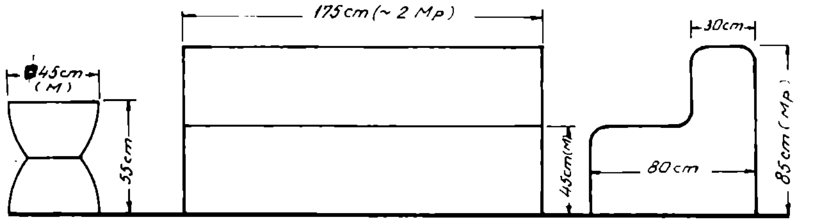
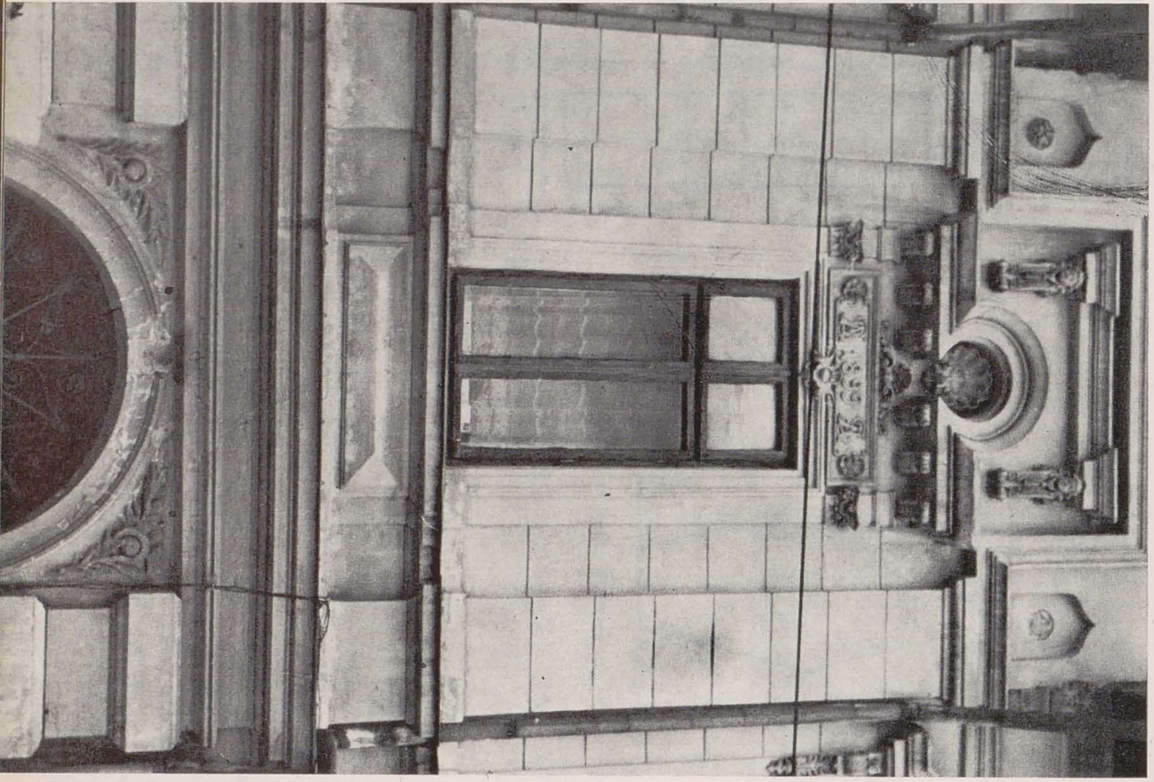
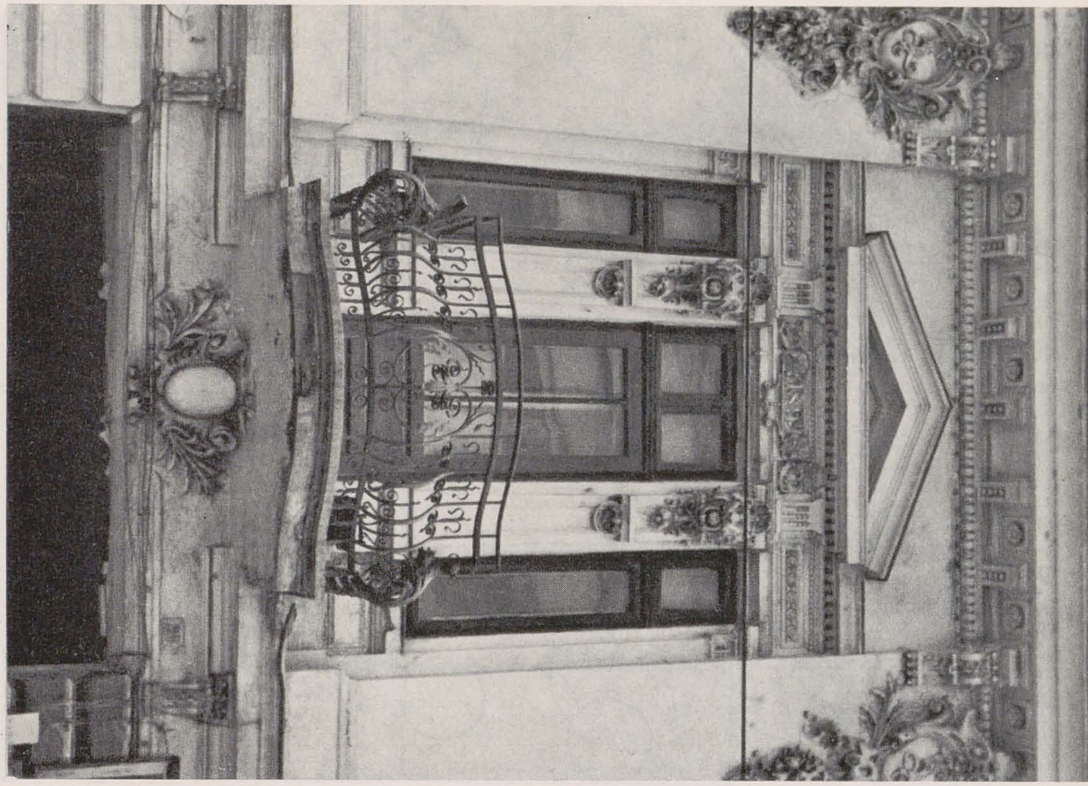
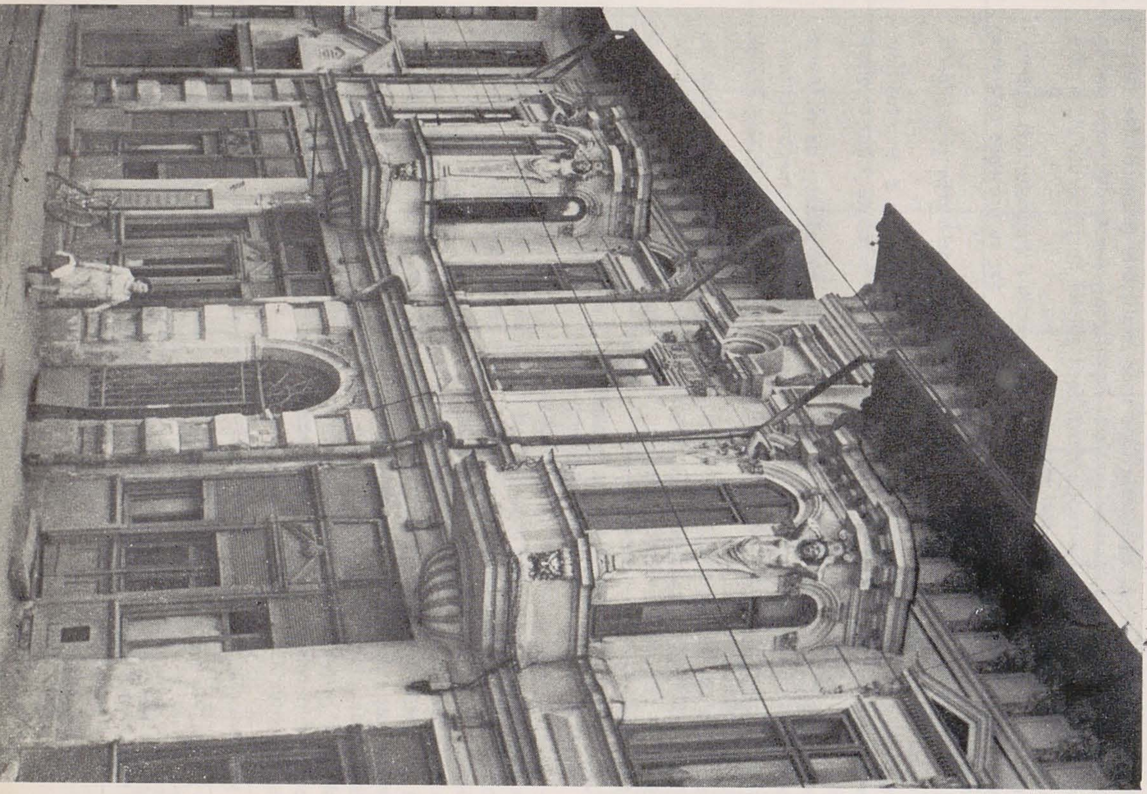
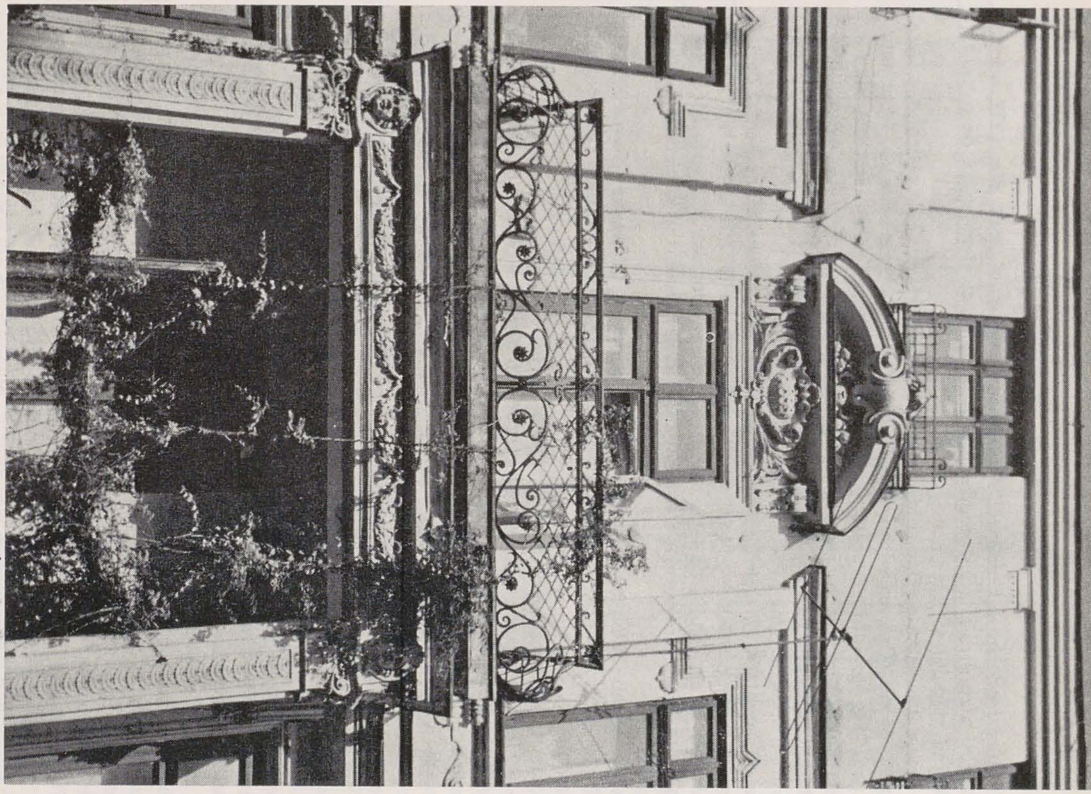


Fig. 5









3. *Detaliul ferestrei de onoare de deasupra imobilului din Calea Moșilor nr. 200*
4. *Fațada barochizantă a imobilului datat 1899 dinspre răscrucea Zece Mese*

1. *Falsă loggia și balconul de deasupra intrării în garajul unui mare imobil, datat 1894*
2. *Fațada compozită a unei clădiri datată 1899, de la capătul Căii Moșilor dinspre Piața Unirii*

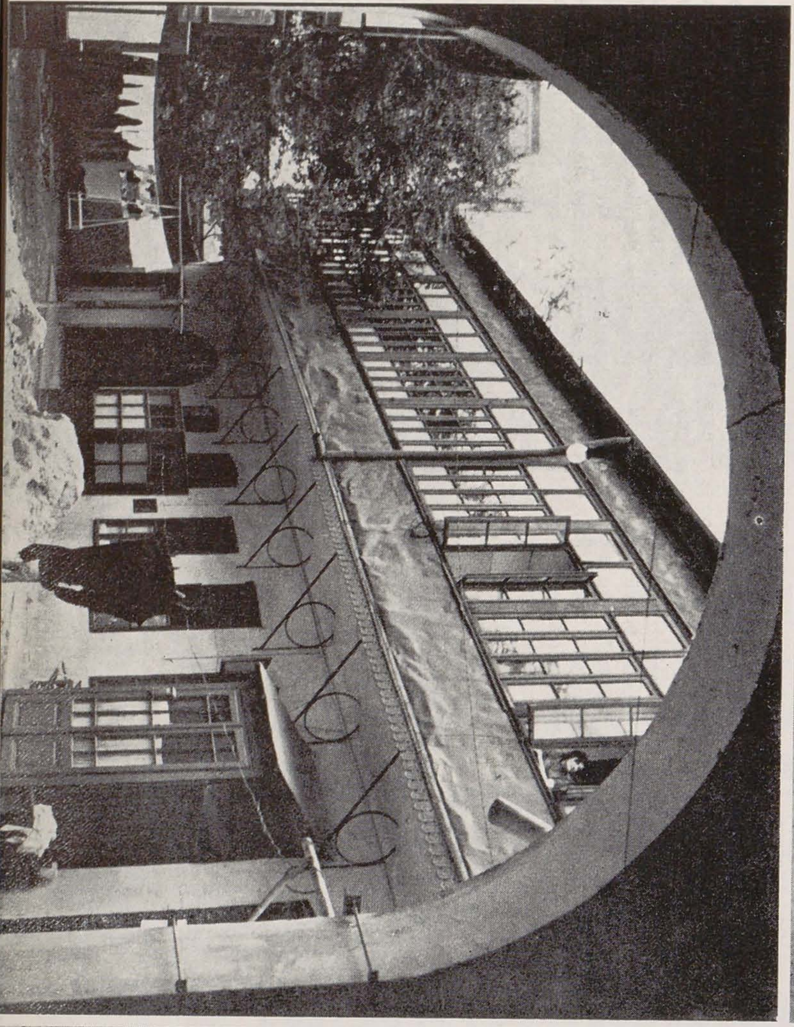
«PODUL TÎRGULUI-DE-AFARĂ» —INTEGRARE ŞI VALORIFICARE

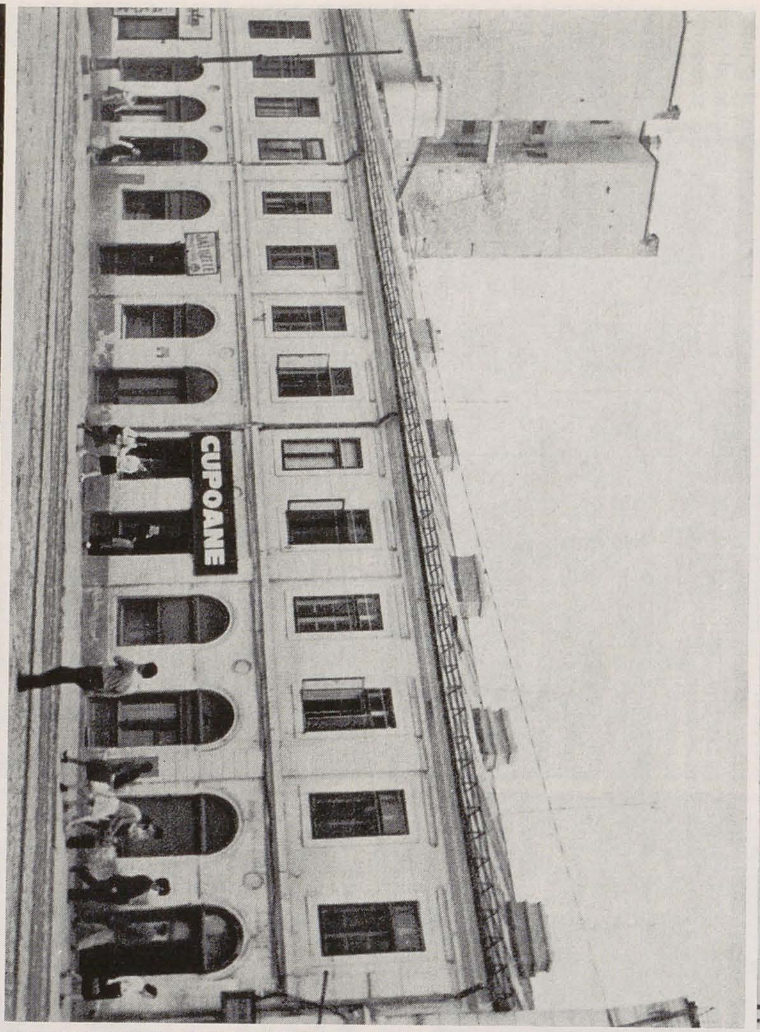
PAUL PETRESCU

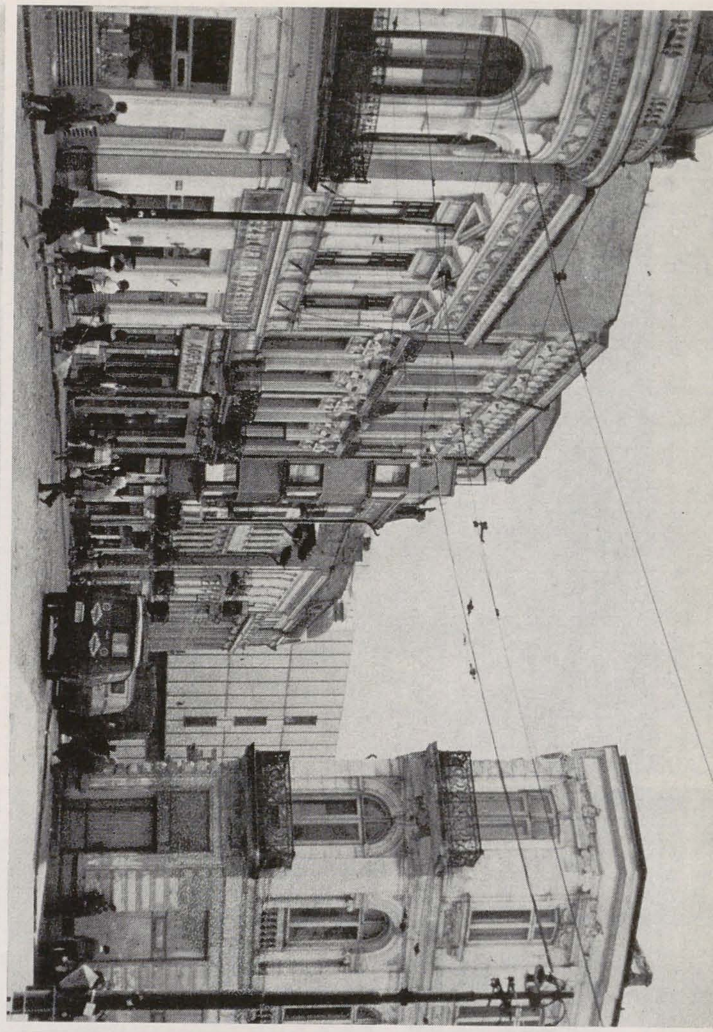
Alături de Podul Mogoşoaiei, cel al « Tîrgului-de-Afară » este obiectul nu numai al unui mare număr de ştiri documentare privind trecutul, complex şi zbuciumat, al Bucureştilor, ci este şi depozitarul unei zestre de arhitectură civilă, în picioare încă, de cel mai mare interes pentru istoria arhitecturii româneşti în general şi pentru lămurirea etapelor de dezvoltare a arhitecturii bucureştene în particular. Spre deosebire însă de primul, Calea Victoriei de azi, care şi-a găsit relativ numeroşi istorici atraşi poate şi de faima simandicoasă a somptuoaselor reşedinţe boiereşti ce-i mărgineau linia şerpuită pornind din mahalaua Scorţarului (Opereta şi Blocul turn) şi pierzîndu-se la Capu Podului (Piaţa Victoriei), cel de al doilea, Calea Moşilor, a rămas fără vreo carte dedicată-i anume, cu toată vechimea sa venerabilă şi cu toate că azi este poate cea mai bine păstrată arteră, veche şi importantă, a Bucureştilor. Într-adevăr, în timp ce din vechiul Pod al Mogoşoaiei nu a mai rămas aproape decît amintirea curţilor şi caselor domneşti şi boiereşti, Podul Tîrgului-de-Afară trăieşte şi, mai mult, îndeplineşte şi azi aceeaşi funcţie, păstrată şi dezvoltată în actualul proiect de sistematizare a Capitalei, deschizînd un acces larg spre inima oraşului. Din deosebirea de funcţie rezultă şi deosebirea de structură între cele două mari căi, prima, zonă rezidenţială fiind, avea o structură laxă, marcată de existenţa a numeroase şi mari grădini înconjurînd edificiile, pînă azi spaţiile verzi fiinţînd, dincolo de întretăierea cu Calea Griviţei, cea de a doua, prezentînd dimpotrivă un front construit continuu, caracteristic străzilor comerciale medievale, fiecare metru liniar de faţadă fiind folosit pentru exercitarea comerţului şi a diferitelor mici meserii. Împlinind această funcţie, vitală, secol după secol şi decenii după decenii, Calea Moşilor şi-a păstrat traseul şi caracterul de aglomerare citadină pînă azi, cu observaţia că spre finele secolului al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea a intervenit o perioadă de stagnare în viaţa sa, datorită ritmului accelerat de modernizare a unor alte artere şi centre comerciale născute ca urmare a creşterii Bucureştilor şi ca număr de populaţie şi în suprafaţă. Preînnoindu-şi, treptat şi necurmat, haina arhitectonică, de-a lungul veacurilor, şi aflîndu-se deodată suspendată din istorie şi trecută pe planul doi al activităţii comerciale, Calea Moşilor a rămas pînă azi cu ultima-i haină, anume a trecerii de la cel de al XIX-lea la cel de al XX-lea veac, stăruind în amintirea bucureştenilor ca romantică reminiscenţă a « sfîrşitului de veac în Bucureşti ». Aceasta mai ales în ce priveşte înfăţişarea exterioară, pentru că temeliile şi de multe ori zidurile şi planurile sînt cele foarte vechi, îmbrăcate cu faţadele la « modă » a epocii dinainte de primul război mondial. De aici dublul interes al unui studiu temeinic al Căii Moşilor: cel arheologic, determinat de existenţa substrucţiilor medievale, şi cel arhitectonic, născut din prezenţa aproape neîntreruptă a şirului de faţade reprezentînd, ca într-o scurtă istorie, succesiunea rapidă a gusturilor şi modelor arhitectonice adoptate de-a lungul secolului al XIX-lea de burghezia bucureşteană, la curent cu módele europeneşti, fireşte, cu întîrzierile şi decalajele de rigoare.

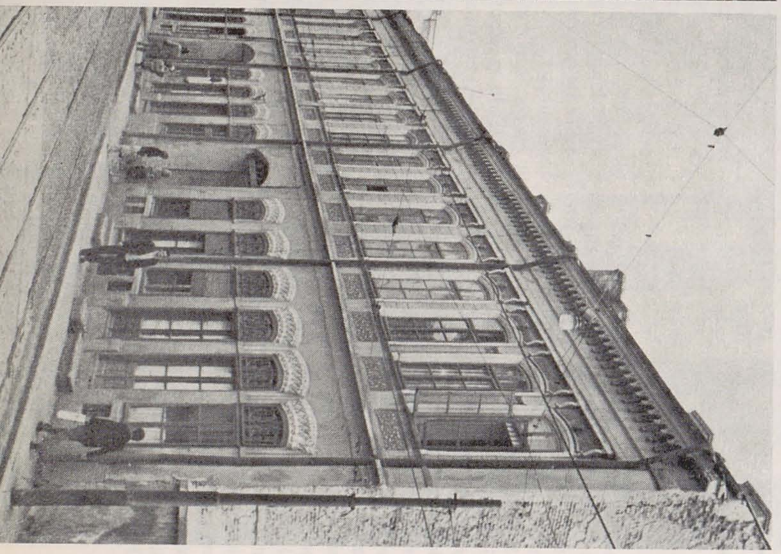
Iată de ce, acum, în preajma unei alte « prenoiri », de astă dată, salutare, a Căii Moşilor (preînnoire în care valorile artistice şi arhitectonice reale ale zonei vor fi cu atenţie conservate şi reintegrate), am socotit de cuviinţă să evocăm această arteră a Bucureştilor de altădată, aşa cum evocăm nucleul comercial în restauraţie din zona Curtea Veche-Lipscani. O aglomerare de străduţe alcătuind vechiul centru comercial şi o arteră comercială vor putea păstra astfel, pentru viitorime, imaginea unui fragment din viaţa Bucureştilor care au fost.

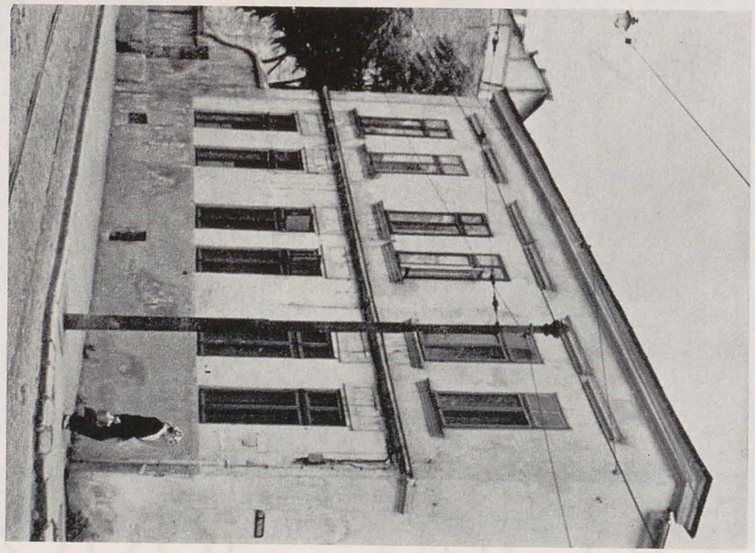
Calea Moşilor începe, azi, acolo unde începea şi acum două sute de ani, revenind lîngă locurile pe unde vor fi fost zidurile de apărare ale Curţii Vechi dinspre biserica Sf. Gheorghe şi Bărăţie, unde se afla şi un turn cu puţ, împrejurul cărora se aflau prăvăliile de la Puţul Turnului în secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea, loc numit încă în secolul al XIX-lea « la Mişu'n deal », cam acolo unde începe şi Calea Văcăreşti pe drumul care ducea la « Sîrbi », adică la grădinăriile din lunca joasă a Dîmboviţei. De aici şi pînă la Biserica cu Sfinţi sau cu Sibile, reparată la sfîrşitul secolului al XVII-lea de Popa Hierea, inima mahalalei cu acelaşi nume, aproape şi de trecerea Bucureştioarei, dispărutul afluent bucureştean al Dîmboviţei, dincolo de care pe vremea lui Matei Basarab era barieră, pe acest fragment legat nemijlocit de Curtea Veche, se află azi fronturile înalte ale unor « hoteluri » de modă apuseană, cu două şi trei nivele, construite sau mai bine zis înălţate pe vechi temelii, înainte de sfîrşitul secolului al XIX-lea, după cum lesne se poate citi pe cîteva frontoane pompos decorate cu pilaştri cu capitele încărcate, cu iniţiale în medalioane grele, cu capete de lei sau de amoraşi, încadraţi în ghirlande, cu ancadramente somptuoase în jurul ferestrelor mari, cu balcoane în fier forjat deasupra uşilor cărora anul este scris cu caractere impunătoare: 1894, 1899. Sînt casele negustorilor bogaţi de la sfîrşitul secolului al XIX-lea, construindu-şi locuinţele deasupra prăvăliilor de la parter, unind rezidenţa cu afacerile ca să rămînă în preajma inimei comerciale a Lipscanilor, în plină înflorire pe atunci. Cam la întretăierea Căii Moşilor cu străzile Sf. Vineri şi Decebal se afla pe vremuri hanul Papazolu, iar ceva mai sus, în dreptul bisericii Răzvan, azi degajată şi apărînd în înfăţişarea ei iniţială, era hanul Nicolescului, existent pe la 1790. Săpăturile arheologice au dat la iveală, sub biserica Răzvan, a unui complex de cuptoare pentru redus minereul de fier, datat secolul al XV-lea, mărturie peste veacuri stînd numele de « Frînge fier » dat micii ulicioare, azi dispărută, făcînd legătura între Lipscani şi Decebal. De jur-împrejurul bisericii Răzvan se afla un cimitir peste care au fost clădite corpuri lungi de case adăpostind hanuri în secolul al XVIII-lea, iar în curtea bisericii se află una din cele mai vechi case ale Bucureştilor, casa parohială a bisericii, cu etaj şi faţadă simetrică. Peste drum de biserică se poate vedea şi azi o clădire scundă, ce va fi servit ca han şi lăcaşuri de prăvălii, ritmată la nivelul de jos prin deschiderile alternante ale uşilor şi ferestrelor mari, servind drept vitrine. Este tipul de clădire cu faţadă simplă, ordonată clasic, ce a precedat încărcatelor faţade mai sus amintite, şi care va fi fost martorul zilelor în care « Podul era fórte frecuentat, fórte viu şi fórte comercial » cum îl caracteriza incomparabilul istoric al « Bucurescilor », la 1899, C. I. Ionnescu-Gion. Întorcînd colţul străzii Calomfirescu, prima casă, lipită cu spatele de clădirea vecină de pe Calea Moşilor, este din cel puţin prima jumătate a secolului al XIX-lea, purtînd însemnele neogoticului naiv atunci la modă, din care mai există cîteva exemplare bine caracterizate în Bucureşti dar şi în alte cîteva oraşe ale Olteniei, Munteniei şi, mai ales, ale Moldovei. În jurul Bisericii cu Sfinţi sau cu Sibile, de care mai sus a fost vorba, şi unde se afla pe vremuri şi una din cele două cişmele ale Podului Tîrgului-de-Afară, cealaltă fiind la casele serdarului Fălcoianu, lîngă cursul dispărut azi al Bucureştioarei, în jurul acelei biserici se păstrează şi azi, ca un fel de insulă a vechiului pod, un spaţiu oval mărginit de case mici cu etaj, cu ferestrele parterului rotunjite sus, cu ganguri susţinute de bolţi prin care se intră în curţi interioare, de jur-împrejur cărora, la etaj, se întind geamlîcuri. Secolul al XIX-lea se afirmă puternic pe tronsonul următor al Căii Moşilor, cam dincolo de întretăierea cu strada Armenească, numită pe vremuri Podu Armenilor, cu biserica respectivă. Edificiul luxos de la nr. 99, aparţinînd pe vremuri vestitutului jurist Constantin Hamangiu, autor al unei colecţii de legi prea bine cunoscute, restaurat şi fără îndoială refăcut de Petre Antonescu, are azi o intrare solemnă, cu fronton sprijinit pe două coloane dorice, cu scară de piatră acoperită cu o copertină de sticlă susţinută pe console de fier forjat şi cu două felinare de feronerie. Holul de onoare este de o bogăţie ostentativă, decorat cu oglinzi veneţiene, cu bronzuri, cu stucaturi şi cu două picturi de Vermont. Casa merită a fi şi ea păstrată ca un model al gustului 1900 realizat cu mijloace corespunzătoare. Peste drum de ea, la numărul 132, dăinuie însă martorul unei alte lumi, sub forma unui masiv cub de zidărie, o casă cu etaj cu faţade aproape goale străpunse de cîte trei perechi de ferestre la fiecare nivel, cu parter foarte înalt, datînd fără îndoială de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea, dacă la 1810 locuia în ele, fiindu-i reşedinţă, vestitul om de afaceri Manuc Bey, supranumit şi Prinţul Armenilor. Despuiată de podoabele ei exterioare, rămînînd să arate ca o fortăreaţă avansînd spre colţul format de Calea Moşilor şi strada Paleologu, ea şi-a pierdut de mult şi armele, giuvaericalele, blănurile de samur şi şalurile de Lahore, din ziua în care Manuc Bey a fugit din faţa urgiei lui Ioan Vodă Caragea, refugiindu-se la Sibiu, apoi la fastuosul său conac de la Hînceşti din codrii Lăpuşnei. Dincolo de curtea mare a caselor lui, se vede calcanul imens de cărămidă al unei construcţii mari, cu etaj, datînd şi ea cel puţin din prima jumătate a secolului al XIX-lea, hanul numit al lui Solacolu, în perfectă stare şi azi, cu două ganguri simetrice, la centrul masivei clădiri, ganguri conducînd în curţi interioare, trecînd pe lîngă uriaşele chepenguri ale pivniţelor, cu geamlîcuri căptuşite cu tablă, susţinute de console zvelte metalice. Decorul faţadei este cel neogotic, amintit deja. O placă memorială aminteşte că aici s-a adăpostit o vreme revoluţionarul Caravelov şi că s-ar fi tipărit ziarele « Libertatea » şi « Independenţa », în jurul anilor

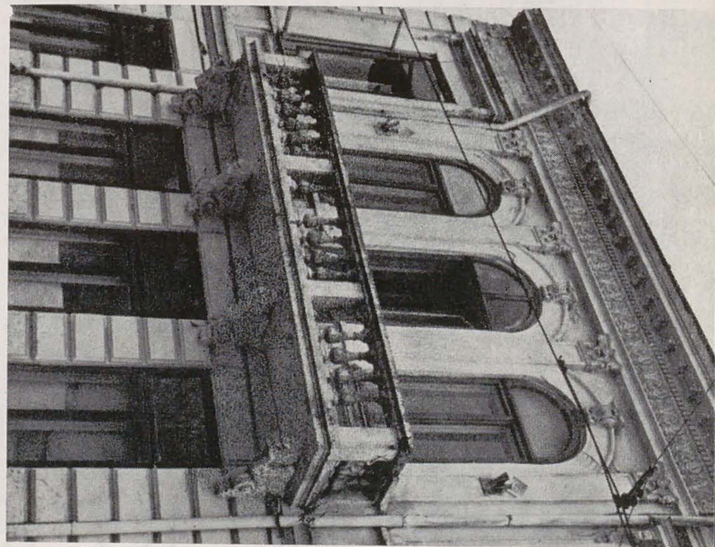












9. Geamlicul din curtea interioară a hanului Solacolu
10. Hanul Solacolu, prima jumătate a secolului al XIX-lea, pe temelii de secol XVIII

7. Casele cu prăvălii de peste drum de biserica Răzvan — sfîrşitul sec. XVIII, începutul sec. XIX
8. Casele în care a locuit Manuc Bey pînă la 1813

5. Perspectiva Căii Moşilor la intersecţia cu strada Sf. Vineri, pe unde va fi fost pe vremuri locul numit «La Mişu'n deal», pe lîngă dispărutul Tîrg al Cucului. În fund magazinul Cocor; 6. Faţada unei case boiereşti din răscrucea de la Zece Mese

1870, ale mişcării revoluţionare bulgare ce primea sprijin din partea României în ajunul războiului pentru Independenţă. Şirul caselor masive continuă pe aceeaşi parte a Căii Moşilor, cu ganguri, cu muluri neoclasice încadrînd ferestrele etajului, pînă la marea întretăiere cu Mîntuleasa şi cu bulevardul Republicii, ce au întrerupt, pe la începutul secolului nostru, curgerea Podului Tîrgului-de-Afară. Vitalitatea i-a rămas însă nealterată pînă în ziua de azi, stilul caselor 1890—1900 continuîndu-se o vreme, uneori cu exemplare deosebit de reuşite, în preajma bisericii Olari şi a străzii Olari, tot ce a mai rămas din vechea mahala a olarilor. Balcoanele sînt susţinute de console modelate în chip de lei înaripaţi, pilaştrii etajelor se termină cu capitele corintice, un decor complicat alcătuit din cariatide, capete de lei dar şi nişe cu acolade orientale, oferind temeiul unei atmosfere ciudate în care un anume baroc, oriental în simţire, se combină cu elemente clasice prelucrate în gustul unui occident revenit la temele antichităţii. Tudor Arghezi, umblînd cu bastonul prin Bucureşti acum cîteva zeci de ani, vorbea despre atmosfera vechii artere, evocînd edificii dispărute de mult, încă înaintea primului război mondial: « O altă lume mişună între trotuare şi prăvălii, o lume locală care-şi ia stilul şi franchețea de la felul ei de îndeletniciri, materiile directe ale pămîntului, porumbul, grîul, ovăzul, orzul, vinul, dobitoacele, păsările, şi, de la schimbul dintre ele, prin mîinile muncite ale celor ce se străduesc şi recoltează. Adeseori, rîndul clădirilor e întrerupt de un gol rotund [. . .]: o poartă mare, cu bolta de zid, a fost dată în două laturi de păreţi [. . .] lăsînd vederea slobodă într-o curte surprinzător de adîncă şi clădită de jur împrejur ». E într-adevăr o lume semi-rurală, pe aici fiinţînd pe vremuri « răspîntia lui Butuc », « locul Marinescului » şi « locul Martagiului », pe unde aşteptau carele cu fîn şi lemne, dar pînă unde, încă în secolul al XVII-lea, după mărturia lui Paul din Alep, adică pînă în dreptul bisericii lui Ceauş Precup, azi Precupeţii Vechi, se întindea Podul « podit » cu 13 600 de podini cioplite din pădurile Ilfovului, Vlăsiei şi Dîmboviţei, sprijinite pe « urşi » colosali, pe o lungime de 1492 stînjeni.

« Ori cum ar fi, astăzi, Calea Moşilor, [. . .] pare că se uită lung la stradele cele mari, la tramvaiurile electrice, la lumina electrică şi la toate celelalte îmbunătăţiri ale gospodăriei bucureştene. . . Carul cu boi la 1799 — tramvaiul electric la 1899. . . Şi vechiul Pod al Tîrgului-de-Afară va avea să mai vadă în curîndă vreme şi altele mai minunate. Bucurescii nu merg, ci aleargă pe Calea Progresului. Devisa lor: Tot înainte », scria Ionnescu-Gion în 1899, prefigurînd luminoasele, salutarele transformări pe care Capitala le trăieşte în zilele noastre. ■

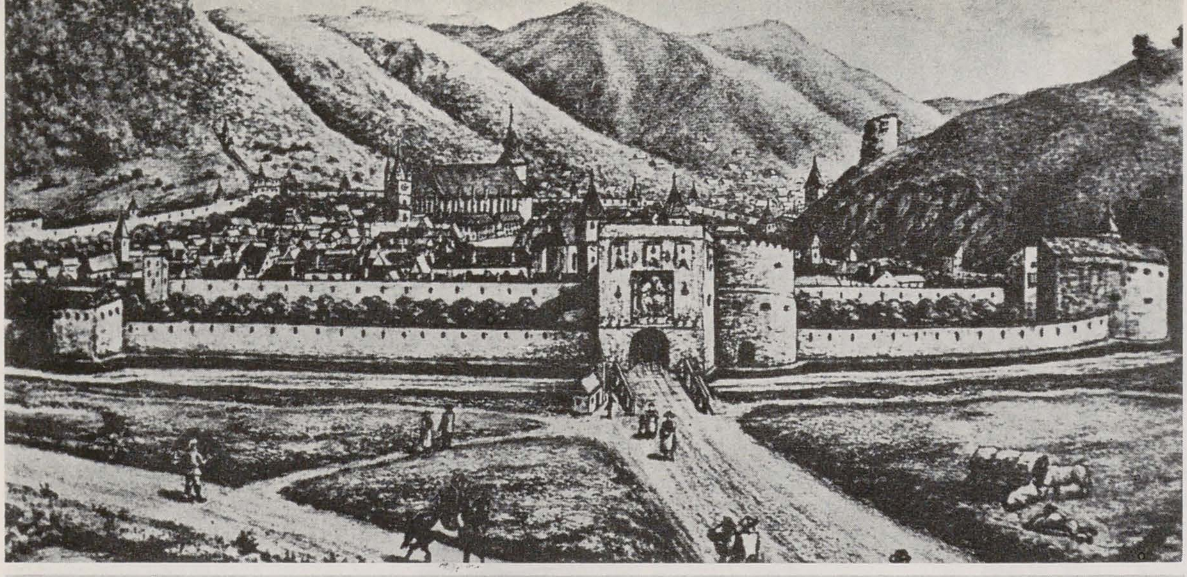
11. Intrarea casei lui Constantin Hamangiu (refăcută de Petre Antonescu la începutul sec. al XX-lea), 12. Biserica cu Sfinţi sau cu Sibile, sec. al XVIII-lea, şi o casă de negustori de la sfîrşitul sec. al XIX-lea

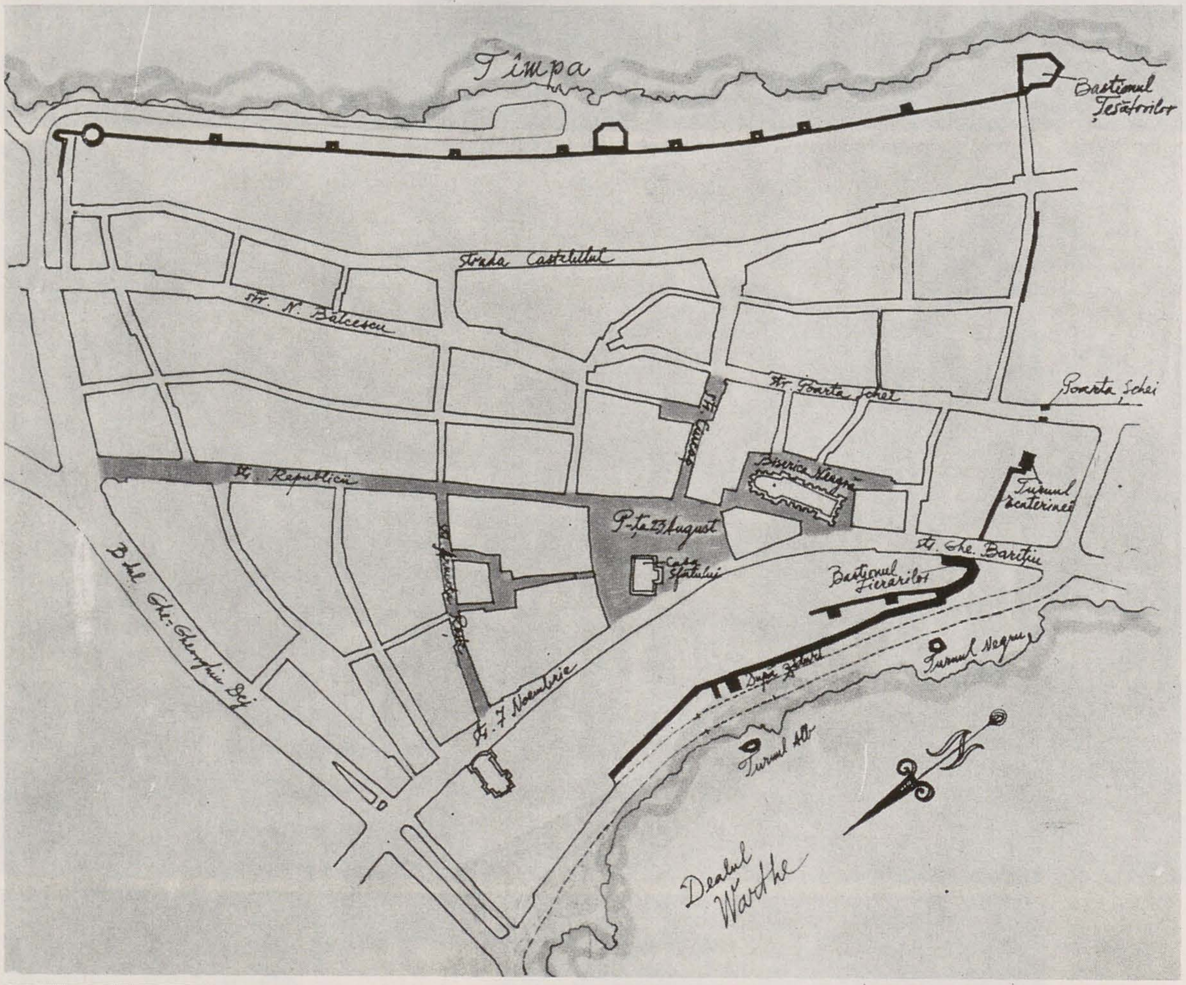
13. Piaţetă: case cu gang de la sfîrşitul sec. al XVIII-lea, începutul celui de al XIX-lea — în preajma fostei Bucureştioare

14. Frontonul continuu, compact, al Căii Moşilor din prima jumătate a secolului al XIX-lea

BRAŞOVUL ŞI SISTEMATIZAREA URBANĂ

arh. GHEORGHE OLŞEFSKY





Braşovul a devenit în ultimii 30 de ani, datorită dezvoltării vertiginoase a industriei, a tuturor ramurilor de activitate economică, unul din cele mai importante centre urbane ale ţării. Ca urmare a acestei dezvoltări, în aceeaşi perioadă populaţia a crescut de peste trei ori, determinînd o creştere fără precedent a gradului de urbanizare. Începînd cu anul 1960, dezvoltarea municipiului Braşov s-a desfăşurat pe baza unui program unitar, concretizat în schiţa de sistematizare, reactualizată şi corelată cu programul general de dezvoltare economică şi socială a ţării. Astfel, s-au realizat importante platforme industriale şi mari cartiere de locuinţe cu echipare complexă, prin extinderea teritoriului urban (unele cît un oraş de 50 000 locuitori), păstrînd şi integrînd în acelaşi timp nucleul vechiului oraş în noua schemă a planului general. De altfel, în acest nucleu vechi s-a păstrat şi centrul civic, completat şi revitalizat cu noi edificii şi funcţiuni, precum şi centrul de interes istoric, Cetate şi Schei, de o deosebită valoare artistică atît a ansamblului cît şi a unor monumente de arhitectură. Caracterul dinamic al acestui proces a impus şi solicită în continuare analiza temeinică a experienţei fiecărei etape parcurse, a tuturor relaţiilor noi dintre subdiviziunile sistemului urban în permanentă devenire, pentru ca deciziile luate şi acţiunile întreprinse, asigurînd concret trecerea de la tradiţia spontană a urbanismului

la abordarea proiectivă sistemică a ambientului total, să asigure, astfel, constant, realizarea armonioasă a programului unic. Între problemele prezente, de mare importanță se arată a fi raporturile dintre vechiul centru istoric și viitorul centru civic. În ceea ce privește integrarea structurilor arhitecturale istorice în orașul contemporan, experiența acțiunilor întreprinse pledează, după cum vom vedea, pentru o adevărată renovare urbană prin procesul de restaurare. Între aceste structuri și viitoarele edificii noi urmează a se stabili un dialog spațial armonios care implică și remodelarea sistemelor de circulație și comunicare. În această situație, trebuie să ținem seama de faptul că poziția centrală a Brașovului în teritoriul țării, industrializarea rapidă, intensificarea continuă a ritmului de mobilitate a populației, creșterea nivelului de viață material și cultural, dezvoltarea funcțiunii de loisir și alte aspecte specifice programului social au determinat creșterea rapidă a gradului de motorizare, acesta ajungînd printre cele mai înalte din țară.

Dacă în multe țări, gradul înalt de motorizare a creat dificultăți în circulația din orașele vechi, a căror tramă stradală nu mai putea face față cerințelor unei circulații moderne, iar soluțiile radicale aplicate au dus la distrugerea unor aspecte citadine valoroase, Brașovul s-a bucurat din timp de documentații de specialitate care au servit la clarificarea dificultăților existente ori prevăzute.

Aproape cu 25 ani în urmă, s-a impus eliminarea circulației auto de pe strada Republicii (arteră cu cele mai multe puncte de interes, frecventată de aproape toată populația orașului, dar și cu valoare estetică și simbolică a spațiului urban) și transformarea acestei străzi într-o arteră pietonieră. În schimb, an de an, și datorită ritmului firesc de creștere a traficului — restul arterelor de circulație din centrul istoric au preluat un număr din ce în ce mai mare de autovehicule, de toate categoriile, iar Piața 23 August a devenit un mare parcaj pentru autoturisme, furgonete, autocare. Datorită acestora imaginea ansamblului poate fi întrucîtva alterată, monumentele și elementele de arhitectură își pierd scara.

Cele două monumente de valoare excepțională ale ansamblului de piețe medievale, Casa Sfatului și Biserica Neagră, sînt dificil de perceput la adevărata lor valoare, în special în sezonul turistic. Pietonul, odinioară stăpînul acestei piețe, a fost tot mai mult constrîns, înghesuit și dat la o parte de autovehicule.

La toate acestea se adaugă și faptul că procesul de îmbătrînire a vechilor construcții este accelerat de vibrațiile și nocivitățile produse de numărul mare de autovehicule grele.

Studiile întocmite propun o reorganizare și o ordonare a circulației în centrul istoric, fără soluții radicale. Consider că principala calitate a acestor soluții constă în faptul că păstrează și valorifică estetic și practic aspectele urbane, eliminînd în același timp în bună parte sursele de nocivitate care generează degradarea vechilor construcții.

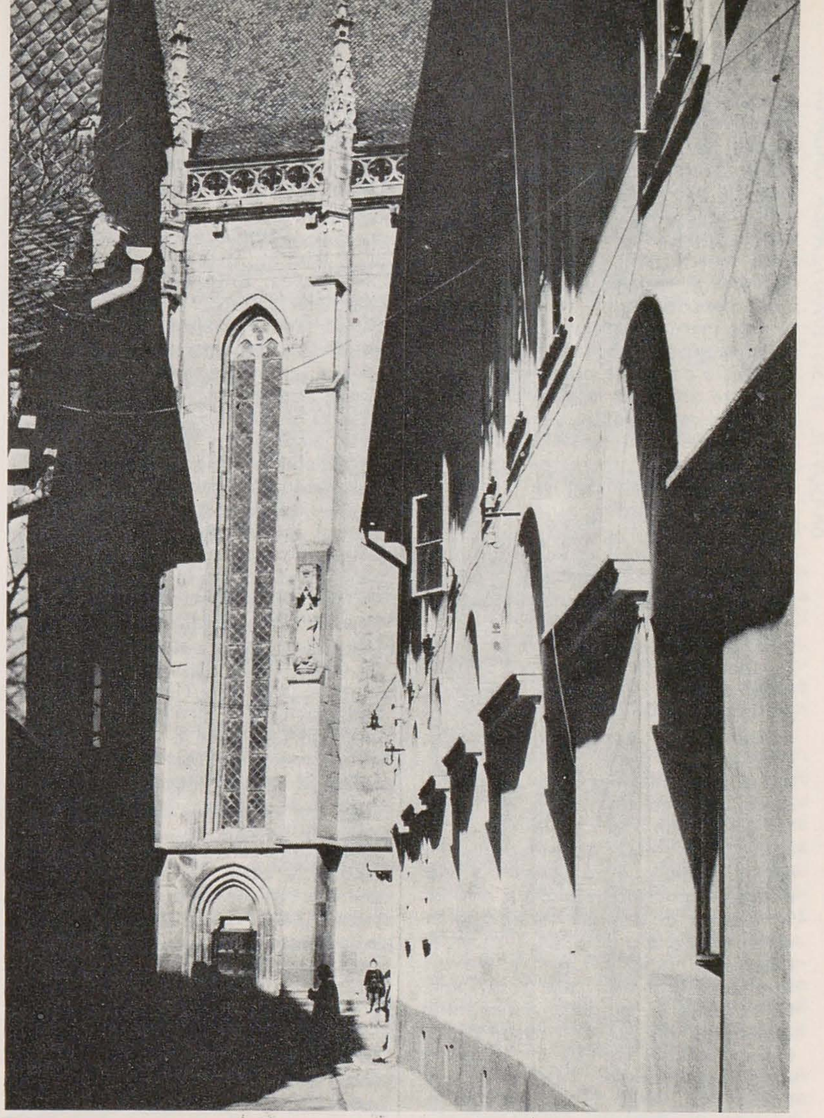
Degrevarea străzilor 7 Noiembrie și Nicolae Bălcescu prin crearea unor noi artere de circulație în afara zidurilor Cetății și eliminarea circulației și a parcajului din Piața 23 August sînt cele mai importante propuneri funcționale, cu importante efecte în păstrarea valorilor culturii urbane. Este însă necesar ca la alegerea soluțiilor tehnice pentru realizarea, în special, a arterei de la vest de zidul cetății (După Ziduri) să fie asigurate măsurile de protejare a bastioanelor, turnurilor și zidurilor cetății precum și a cadrului natural deosebit de pitoresc, cadru ce face parte din zona de agrement a municipiului. (Să nu uităm că în numele « modernizării » au dispărut, în secolul 19, valoroase opere de arhitectură, ca poarta de lîngă bastionul fierarilor și poarta de la intrarea în str. 7 Noiembrie, demolată în 1891 pentru realizarea liniei de tramvai.) Cum se întîmplă cu unele propuneri ce par prea îndrăznețe, și această soluție este respinsă de o serie de iubitori ai « romantismului » pe care îl prezintă zona « După Ziduri ». Punînd însă în balanță menținerea pericolului pe care-l prezintă traficul intens pentru conservarea clădirilor din ansamblul str. 7 Noiembrie — Piața 23 August — str. Gh. Barițiu și restrîngerea zonei « După Ziduri » prin realizarea noii artere de circulație, se pare că se impune a doua alternativă, dar întemeiată pe un proiect întocmit cu abilitate, cu dragoste de arhitectură și de natură îmbinate, aici, atît de armonios.

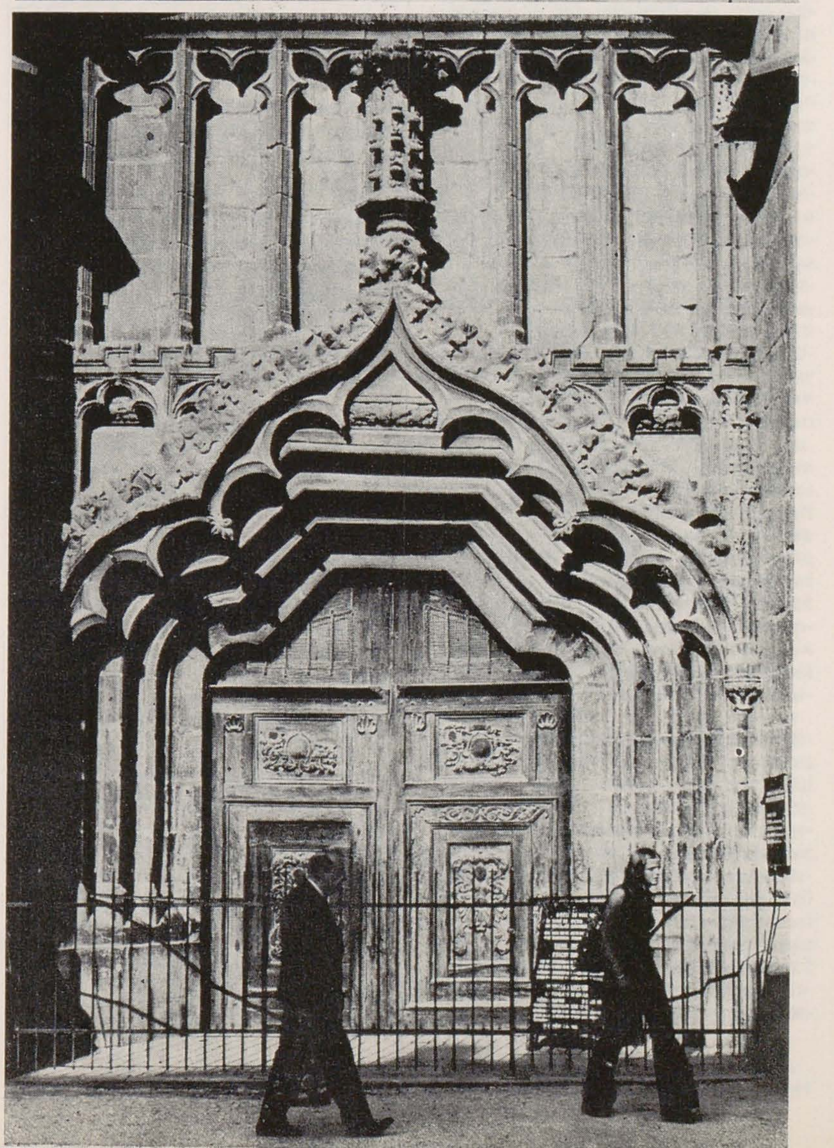
Odată cu desființarea parcajului din Piața 23 August se propune extinderea perimetrului de folosință exclusivă a pietonului și în această zonă.

Lucrări importante de modernizare a rețelelor edilitare subterane de pe str. Republicii au creat condiții și pentru refacerea, de dată recentă, a profilului străzii și a pavajului. Noul profil, fără trotuare (specific arterelor pietoniere) precum și pavajul decorativ din pavele transilvănene din bazalt și calupuri albe din marmură (un caroiaj punctat din loc în loc cu desene simple) au schimbat în mod plăcut proporțiile străzii. La aceasta contribuie și înlocuirea lămpilor pentru iluminatul public, agățate pe traversee, cu felinare din fier forjat, montate pe fațadele celor două fronturi. În spiritul și în litera lor, toate aceste acțiuni reprezintă o continuare, o dezvoltare, de fapt, a lucrărilor executate în Piața 23 August, Curtea Bisericii Negre și După Ziduri, ceea ce certifică valabilitatea fructificării experienței acumulate pe parcurs. Chiar dacă calitatea lucrărilor executate pînă acum mai lasă de dorit, consider că ideea este în concordanță cu necesitatea obiectivă de a transforma această zonă a centrului istoric într-un centru de contact social, unde pietonul să fie stăpînul străzii și al dotărilor acesteia.

Lucrările de reprofilare a pieței 23 August și de realizare a unui pavaj decorativ vor începe în 1978 și vor fi continuate în Curtea (piațeta) Bisericii Negre. Sînt în studiu posibilitățile de extindere a zonelor pietoniere și pe străzile Armata Roșie și Ciucaș, străzi cu un pronunțat caracter comercial și de prestări servicii.

În toate schițele de sistematizare, centrul istoric, datorită mărimii și importanței sale, a fost tratat ca o componentă organică a municipiului, urmărindu-se integrarea acestuia în viața socială și economică a orașului. Studiile de specialitate întocmite au avut drept scop valorificarea patri-





moniului imobiliar existent prin asanarea zonei în vederea creării de condiții de viață la nivelul cerințelor contemporane și stabilirea acelor profiluri de activitate care sînt specifice unui centru de contact social.

Cadrul urban deosebit pe care-l prezintă centrul istoric, cu caracteristici distincte și proprii, este punctat cu numeroase monumente de arhitectură de mare valoare. Actuala imagine stilistică-arhitecturală a centrului istoric este destul de eterogenă. Totuși se poate vorbi de o unitate arhitecturală a ansamblului realizat de-a lungul secolelor, unitate care este asigurată prin respectarea unor ritmuri, a raportului dintre plinuri și goluri, a cornișelor și ancadramentelor precum și a învelitorii înalte. Dacă pînă la marele incendiu din 1689, care a măcinat întregul oraș, clădirile purtau amprenta goticului tîrziu, barocului și în mai mică măsură a renașterii, arhitectura caselor reconstruite a suferit multe modificări, actuala imagine fiind caracteristică secolului al XIX-lea — neogotic, neorenaștere, neobaroc, neoclasic, eclectic. În Brașov asemenea facturi stilistice și stiluri domină imaginea centrului istoric, dîndu-i acestuia un caracter unitar.

Valorile culturii urbane au suferit nu o dată în trecut transformări prin care, în numele « modernizării », s-au distrus importante elemente arhitectonice, s-a distrus arhitectura parterelor comerciale de pildă, s-au modificat acele raporturi dintre elementele de arhitectură care contribuiau la armonia și unitatea ansamblului.

Dacă pînă de curînd restaurarea se făcea la clădiri răzlețe, în funcție de nevoile de moment, începînd cu anul 1977 restaurarea a cuprins fronturi întregi, căpătînd caracter de renovare urbană. Experiența dobîndită cu restaurarea frontului de sud al Pieței 23 August a încurajat nu numai pe arhitecți, dar și factorii de decizie, în promovarea cu un plus de convingere a programului de renovare urbană, stabilit pînă în anul 1980. Unitatea arhitecturală a frontului, cromatica acestuia, asanarea acoperișurilor de reclamele luminoase, au efecte pozitive asupra imaginii arhitecturale a pieței precum și asupra perspectivei pe care o oferă de pe străzile Republicii și 7 Noiembrie.

Reprofilarea străzilor Republicii, 7 Noiembrie precum și a Pieței 23 August spre un comerț de necesitate periodică, ocazională și turistică, diversificat, precum și reprezentarea mai bogată a comerțului de alimentație publică, prin unități mici cu specific de servire rapidă, va permite restaurarea și valorificarea unor spații și a unor fațade interesante, crearea unor interioare originale și atrăgătoare, refaceri de firme. În acest sens, amenajarea magazinelor « Nivea » din Piața 23 August și « Gospodina » de pe str. Republicii sînt bune exemple, ele impunînd prin ținută. Ca zonă de circulație pietonieră, atît str. Republicii cît și Piața 23 August vor putea primi un comerț stradal mai intim și mai bine înscris în estetica urbană.

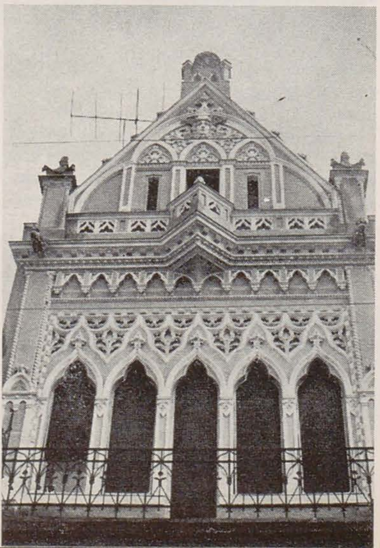
Scheiul, una din cele mai vechi și mai pitorești așezări urbane românești, a cunoscut în ultimii zece ani, ca o fază pregătitoare pentru acțiunea de conservare și restaurare propriu-zisă, o amplă acțiune de asanare în special prin realizarea și modernizarea rețelelor edilitare și pavarea străzilor. Urmează ca începînd cu anul 1978, în baza proiectelor ce se vor întocmi, să înceapă restaurarea fronturilor străzii Pe Tocile, în ideea conservării elementelor de arhitectură valoroasă, asigurării continuității culturii urbane cu un specific deosebit. Am convingerea că această lucrare va deveni un bun exemplu pentru continuarea lucrărilor în întregul cartier Schei.

Dezvoltarea Brașovului prin extinderea teritoriului urban a dus la îndepărtarea zonelor rezidențiale și industriale de centrul civic din zona istorică, creînd perturbări în relațiile dintre acestea. Astfel s-a impus proiectarea și edificarea unui nou centru civic, amplasat în centrul geometric al orașului, dar pe o axă cu centrul civic din zona istorică, cu ușoare legături cu principalele zone rezidențiale și industriale, într-o zonă delimitată de bulevardul Lenin la sud, piața Kogălniceanu la vest, Bulevardul Victoriei (centrul de calcul) la nord și strada Hărmanului (Școala nr. 8) la est.

Noul centru civic, aprobat de curînd de Președintele Republicii Socialiste România, tovarășul Nicolae Ceaușescu, face parte din programul vast de investiții economice, social-culturale și construcții edilitare care creează cadrul în care întreaga populație trăiește și muncește, desfășoară activitatea economică și socială, asigură participarea ei la întreaga viață social-politică a țării.

Un colectiv de arhitecți din cadrul Institutului Proiect Brașov lucrează la proiectarea noului ansamblu urbanistic, urmărind concentrarea acelor funcțiuni care definesc centrul unui oraș, într-o compoziție spațial-urbanistică cu calități estetice deosebite.

La definitivarea unei arhitecturi specifice, cu un profund caracter național, vor fi invitați și o serie de arhitecți, cu o bogată experiență, din țară. Centrul civic va fi organizat ca o piață generoasă în jurul unui important nod de circulație și va cuprinde printre cele mai importante dotări un sediu politico-administrativ, palat al culturii, un modern hotel, magazin universal precum și un important număr de clădiri pentru locuințe cu partere comerciale. Un program de lucrări monumentale și monumental-decorative va asigura și antrenarea artiștilor plastici, de la restaurarea vechilor lucrări de artă la implantarea organică, în zonele noilor construcții, a unor opere contemporane, certificînd necesitatea participării artei la sistematizarea urbană. Realizarea noului centru civic va deschide, pe de altă parte, perspectivele abordării renovării urbane pe una din importantele artere ale Brașovului, bulevardul Lenin, în zona cuprinsă între Piața Hidromecanica și Centrul istoric, ca o necesitate obiectivă a îmbinării armonioase a arhitecturii moderne cu trăsăturile specifice ale vechiului centru, a legării ansamblurilor urbane noi cu cele istoricește constituite, a lărgirii și completării punctelor de interes. Se realizează astfel un sistem, ca centru al Brașovului, cu prestigiu și valoare de simbol.



1. Brașovul anilor dinainte de incendiul din 1689, stampă de epocă; 2. Centrul istoric, schiță referitoare la principalele artere ale sistemului de circulație: ▬ zidul cetății; ▩ zone de circulație pietonieră; ┅ propuneri de arteră nouă; 3. Strada Lirei; 4. După ziduri (p. 38); 5. Strada Th. Neculuță; 6. Biserica Neagră, portalul principal de pe frontonul de vest (p. 39); 7. Piața 23 August, frontonul de sud înainte de restaurare; 8. Piața 23 August, frontonul de sud după restaurare; 9. Piața 23 August (autovehicule staționate); 10,11. Elemente arhitecturale stilistice caracteristice: imobil pe str. Republicii, imobil pe str. 7 Noiembrie (p. 40).

Textul publicat în acest număr al Bibliotecii de artă nu mai este expresie a unei poetici personale formulată în condiția practică a atelierului, ci dezvăluie, expune și teoretizează implicațiile unui sistem. Anul apariției cărții arhitectului sovietic Iakob Cernikov, *Construcția formelor arhitecturale și mecanice*, din care am ales capitolul « Constituirea, studiul și formarea constructivismului », este 1931. La această dată, constructivismul, ca metodă nouă de gîndire a formei, era în linii mari constituit. De la primele construcții ale lui Naum Gabo sau contrareliefurile lui Tatlin trecuse mai mult de o decadă și jumătate și în această perioadă manifestele și grupările constructivismului se succedaseră cu o repeziciune care indica nu numai entuziasmul dar și necesitatea unei reformulări a deschiderii artei către realitatea socială înțeleasă ca practică a construcției unei noi societăți: în 1917 Mondrian și Van Doesburg fundează în Olanda gruparea « De Stijl », în 1919 Gropius deschide cursurile la Bauhaus, în timp ce activitatea individuală a nenumăraților artiști făcea posibilă ca în 1922, la Congresul Internațional al artiștilor progresivi, El Lissitzky, Van Doesburg și Hans Richter ș.a., să formeze Ramura Internațională a Constructivismului. Decada a treia a secolului înseamnă pentru constructivism un moment de maximă concentrare teoretică: după anii prolifici de formulare plastică, de eboșe a programelor, în care nostalgia utopică a ameliorării condiției umane prin ameliorarea universului de forme în care trăiește, se poate urmări ca o linie distinctă, urmează anii de reflexie, de autoanaliză, de concluzii. Textul lui Cernikov, printre altele din epocă, redefinește oportunitatea socială a constructivismului, intuiției entuziaste urmîndu-i sistematizarea ordonatoare și legitatea. Cernikov se bazează, înainte de propria-i experiență de arhitect și de constructor de forme, pe o experiență colectivă excepțional de bogată. Materialul din care ia naștere textul lui Cernikov, ca și al altora, impune o perspectivă istorică a conceperii formei, pentru că era vorba în primul rînd de conceperea formei arhitecturale (și este știut că reformularea programului arhitectural vizează reformularea întregului univers de forme, de la artă la industrie), iar demersul acesta vizează procesul constructiv al sistemului arhitectural. Opoziția față de concepția clasicistă, așa cum era ea practicată în atelierele celebrei « École de Beaux-Arts » (o recentă expoziție consacrată de Muzeul de artă modernă din New York, Școlii de arte frumoase din Paris, reușea să scoată în evidență estetica conservatorismului funcțional practicat ca program arhitectonic) deschide în constructivism drumul structurii dinamice (acea « construcție dinamică » găsită în termeni de precursor la Viollet le Duc). O lucrare de El Lissitzky (pentru a începe cu cîteva exemple) — *Omul nou* (1923) arată foarte bine cum forma ca expresie compactă dispare pentru a lăsa relației deplina libertate. Funcțională și revelatoare a întregului proces constructiv devine structura primară care înglobează în principiul ei părțile, cum scrie Cernikov: « Principiul coeziunii (factorul care determină lizibilitatea întregului — n.ns.) își găsește justificarea inerentă în articularea prehensilă și unificarea elementelor distincte ». Un termen precum « osatură » devine un principiu cheie al gîndirii constructiviste și al arhitecturii (în 1914 Gropius prezenta la expoziția Werkbund unul din primele proiecte de osatură portantă, în 1916, F. L. Wright folosea principiul osaturii sismice la construcția Hotelului Imperial din Tokyo, anii următori Mies van der Rohe fondîndu-și propria concepție constructivă pe baza principiului osaturii metalice și dezvoltînd independența « zidului-cortină »); el e regăsit în această formulare sau în alta (« tektonika » din textele lui Alexei Gan sau Naum Gabo), în mai toate manifestele constructiviste. O operă esențială a elanului constructivist, « Monumentul pentru Internaționala a III-a » de Vladimir Tatlin, rezuma esența structurală a constructivismului ideal: « Osatura conică, expusă în exterior, formează în același timp structura dinamică, purtătoarea edificiului întreg și simbolizează latura sa de monument. Astfel osatura este ridicată la nivelul simbolului monumental al constructivismului structural ».

În textul lui Cernikov dezvoltarea acestui principiu poate fi urmărită în ceea ce se numește « melodiile constructive ». Diviziunea aceasta a celor cinci melodii este în fond pur didactică (sau ține locul unei unificări a ansamblului), dar ceea ce trebuie subliniat este dispersarea principiului în zone tot mai largi ale acțiunii practice: cînd vorbește de necesitatea re-formării organului/mașină sau a costumului, Cernikov face teorie de designer și împinge astfel programul arhitectural către necesitatea vieții sociale: « Datorită faptului că principiile constructive pătrund tot mai mult în viața noastră și încep să dețină locul ce li se cuvine, armonia formelor constructive va atrage din ce în ce mai mult atenția, avînd o înrîurire asupra dispoziției și trăirilor noastre ». Ideea ameliorării condiției umane reapare deci și în această terapeutică socială. Căci condiția constructivismului — concepută de Cernikov și alții — lucrează la triumful raționalității ca principiu al frumosului, al utilității, ca principiu al comportamentului.

Analitic în metodă, Cernikov va stabili, pe aceeași rută a deducerii consecințelor care rezultă dintr-un principiu, legile construcției precum și regulile și normele constructivismului. Ele formează o secțiune care sintetizează experiența intensă — în căutări și rezultate — a constructiviștilor, elucidînd o metodă prospectivă a cărei eficacitate în domeniul creației de forme este actuală. **IULIAN MEREUȚĂ**

CONSTRUCȚIA FORMELOR ARHITECTURALE ȘI MECANICE

APARIȚIA, STUDIUL ȘI FORMAREA CONSTRUCTIVISMULUI

Apariția constructivismului

Nevoia de creație constructivă. Manifestarea nevoii de creație constructivă este departe de a fi o caracteristică generală ființei omenești. S-a stabilit că unui mare număr de oameni le lipsește nu numai această nevoie, dar chiar și simțul principiilor constructiviste. Din mai multe motive dezvoltarea acestui simț este extrem de dificilă.

Ca *primă cauză* trebuie să recunoaștem faptul că foarte puțini oameni sînt interesați de constructivism și, ca atare, numărul celor care doresc să studieze și să cunoască principiile constructiviste este foarte redus. Drept urmare, originile constructivismului au fost, pînă acum, insuficient cercetate. Cei care, cu toate acestea, au o înclinație pentru studiul și înțelegerea construcțiilor sînt atît de puțini încît cu greu ar putea constitui un grup de cercetători în domeniul principiilor constructivismului.

A *doua cauză* care trebuie luată în considerație este faptul că mișcarea constructivistă deschide un nou orizont de creație: nou, în măsura în care pînă acum nu s-a acordat niciodată o atenție deosebită acestei probleme. Se pot cita multe exemple din istoria antică și medievală, în care s-ar putea evidenția prezența unor trăsături constructiviste atît în domeniul construcțiilor cît și al tehnologiei. Nu trebuie negat faptul că au existat dintotdeauna principii constructiviste, deoarece asta ar însemna negarea procesului treptat de dezvoltare al construcțiilor și tehnologiei. Oricît de slab dezvoltate ar fi fost elementele constructiviste în antichitate, ele au existat totuși, chiar și atunci. Constructivismul, ca și toate celelalte, se afla în vremea aceea într-o stare embrionară, dar totuși exista. În zilele noastre construcțiile ca atare ne atrag atenția și ne solicită gîndirea într-o măsură mult mai mare decît în alte epoci. Acordăm o atenție deosebită problemelor constructiviste și încercăm să oferim un fundament limpede și precis conceptelor legate de principiile, legile și regulile constructiviste, de esența lor etc. În mod inevitabil ajungem la concluzia că au mijit zorii « erei constructivismului dinamic ».

Putem socoti ca o *a treia cauză* indiferența generală față de problema construcțiilor. Chiar cei care ar trebui să acorde o atenție deosebită acestei probleme manifestă adesea o nonșalanță desăvîrșită, sau nu-și dau deloc seama de întreaga semnificație a acestui fenomen. Datorită complexității pe care o comportă înțelegerea și elucidarea principiilor constructiviste într-o formă coerentă, mulți încearcă să rezolve problemele constructivismului cu ajutorul intuiției și al experienței.

În ciuda cauzelor enumerate mai sus, care împiedică satisfacerea nevoii de creație constructivă, această nevoie se face simțită în permanență. Aspirația către principii constructiviste este inerentă oricărei ființe omenești și își găsește expresia vizibilă în special în practica umană. În toate sferele vieții, omul este prin natura lui un constructor și lucrul acesta este evident încă din primele clipe ale existenței sale. Fără să primească nici un fel de indicii din afară, copilul rezolvă adesea, de unul singur, probleme constructive destul de complicate, care se ivesc în jocurile și îndeletnicirile sale. De exemplu, trebuie să recunoaștem că orice nod (de ață, sfoară etc.) și orice îmbinare (de bețe, așchii de lemn etc.) este prin definiție o construcție; prin urmare putem descoperi construcții în cele mai primitive distracții ale copiilor, cum ar fi, de pildă, atunci cînd cu ajutorul unor bețe copilul rezolvă într-un mod cît se poate de rațional problema punctelor de sprijin în fixarea bucăților una de cealaltă, sau atunci cînd se îndeletnicește cu confecționarea unor rochii pentru păpuși etc. Omul nu poate să nu creeze și să nu construiască — de aici decurge necesitatea de a rezolva problemele legate de construcția unui obiect. Lucrul acesta se produce de la sine, în mod spontan. Faptul că, în prima etapă a dezvoltării sale, copilului îi place să distrugă, trebuie considerat ca un fenomen caracteristic, deoarece aproape orice proces creator este de obicei precedat de un act distructiv. Oricine descoperă ceva nou distruge ceva care a fost elaborat și stabilit anterior, dar asta nu înseamnă nici pe departe că, făcînd acest lucru, el este prin natura lui o ființă esențialmente distructivă. De bună seamă, natura omului este astfel alcătuită încît după distrugere el trece la creație. Nevoia instinctivă de constructivism, chiar dacă nu este sistematică, este caracteristică oricărei ființe omenești și trebuie în cele din urmă, pe viitor, să-și găsească o bază. Aceasta trebuie formulată într-o formă inteligibilă și rațională și trebuie să cuprindă întregul sistem complex al constructivismului.

Trebuie să subliniem unele particularități care însoțesc căutarea unor principii constructiviste în cazul unor indivizi care se simt înclinați să le abordeze. Această nevoie se exprimă destul de pregnant în multe lucrări de tip experimental care au caracter de invenție. Este de netăgăduit faptul că orice inventator tehnic are o predispoziție față de principiile constructiviste. Nevoia omului de a construi obiectele care-l înconjoară impune în mod imperios căutarea unei ieșiri raționale și judicioase dintr-o situație vagă și nedefinită. Atît construcțiile mărețe cît și tehnologia grandioasă a epocii noastre progresează într-un ritm atît de rapid încît omul, înconjurat de ele, trebuie să pătrundă, să înțeleagă și să studieze toate etapele, legile și însușirile constructivismului. Nu *dorim* doar să cunoaștem bazele constructivismului, ci *trebuie* să le cunoaștem. Cu alte cuvinte, nevoia de a cunoaște principiile constructivismului a devenit nevoia zilelor noastre.

Semnificația constructivismului. Semnificația constructivismului rezidă în esența tuturor principiilor concrete în care se manifestă. O construcție poate exista ca ceva de sine stătător fără să se justifice neapărat prin aplicarea ei în practică, dar, în acest caz, valoarea ei scade.

Imaginea este cu totul alta atunci cînd, pe lîngă o îmbinare compactă de volume și construcție, deslușim semnificația rațională a acestei îmbinări... În orice construcție de edificii se poate desprinde o semnificație precisă din îmbinarea corpurilor între ele. Putem sugera o mulțime de soluții diferite pentru orice parte a clădirii... dar în toate cazurile soluția va fi « constructivă ». Asta înseamnă că prin conceperea unui edificiu vom recurge la o soluție constructivistă.

O mașină, cînd e expusă privirii, vorbește de la sine. O mașină nu poate fi decît constructivă, deoarece cuprinde toate aspectele și principiile constructivismului. Principiile de bază ale constructivismului reies cel mai bine din studiul mașinii și al componentelor sale. Dar în afară de construcția obiectelor grele și solide mai există un tip de construcție — al corpurilor și suprafețelor moi. Semnificația unui asemenea tip de construcție este inerentă structurii îmbrăcămintții și nevoii de îmbrăcăminte. Dacă, în prezent, îmbrăcămintea omului nu a atins perfecțiunea, acest lucru se explică prin imperfecțiunea vieții oamenilor, prin lipsa de materiale și neajunsurile casnice. În viitor omul se va înconjura de obiecte de uz casnic și cotidian cu un grad atît de înalt de finisaj care-i vor îndrepta automat atenția spre o formă de îmbrăcăminte pe deplin adaptată celor mai variate întrebuințări. S-au înregistrat deja treptat progrese în această direcție, cel puțin în domeniul culturii fizice.

În toate aceste cazuri, însăși semnificația constructivismului constă în faptul că dă impresia unei coordonări indispensabile între elemente. Respectînd interdependența funcțională a unui șir de obiecte și justificînd-o, afirmăm prin aceasta raționalismul constructiv pe care-l urmărim.

Semnificația constructivismului rezidă și în faptul că ne convinge de aspirația pe care trebuie s-o demonstreze anumite obiecte. Principiul coeziunii își găsește justificarea inerentă în articularea prehensilă și unificarea elementelor distincte. Atunci cînd un corp este inserat în altul — generînd astfel interdependența componentelor — din rezultanta interacțiunii lor se naște un obiect finit. Semnificația acestui fapt este că îmbinările colective într-un șir de elemente formează un singur întreg distinct. În timp ce un element izolat apare ca lipsit de individualitate într-o masă generală, un *grup* de elemente îmbinate constructiv va apărea ca un întreg organizat, adică ca o unitate integrată distinctă.

Devenim și mai pătrunși de semnificația constructivismului cînd sîntem confruntați cu probleme de ordin practic în care o chestiune sau alta poate fi rezolvată doar prin mijloace constructive. În construcțiile unor mașini de transport ca locomotiva cu aburi, aeroplanul, automobilul, vaporul cu aburi etc. semnificația tuturor componentelor îmbinate constructiv atestă o combinare strict calculată a elementelor. Și, în măsura în care totul este funcțional în alcătuirea acestor mașini, putem spune că ele sînt logice.

Cea mai interesantă trăsătură a constructivismului este raționalitatea sa. Fără această însușire constructivismul este de neconceput. Convergența unor principii atît de importante și hotărîtoare cum sînt constructivismul și raționalitatea denotă importanța problemei luate în discuție.

În concluzie, din simpla examinare a unor obiecte și clădiri constructive reiese clar că fenomenul constructivist este o necesitate imperioasă și un auxiliar constant al modului nostru de viață; fără principii constructive nu se pot lua decizii asupra celor mai multe probleme de tehnologie și artă.

Melodia constructivismului. Consonanța formelor generează prin combinarea lor armonică ceea ce s-ar putea numi « melodia ». O construcție care îmbină corpuri izolate, își creează o formă proprie și ne solicită nu numai prin masa ei vizibilă, ci și prin corelațiile corpurilor legate între ele, pe care ochiul nostru le percepe. Sentimentul pe care-l încercăm atunci cînd vedem o construcție izbutit realizată nu e mai prejos, în intensitate și valoare, ca sentimentul pe care ni-l produce contemplarea unor obiecte artistice de o calitate deosebită. Devenim conștienți de frumusețea ascunsă în construcțiile perfecte prin efectul direct al obiectelor create de mîna omului. Acest lucru este valabil atît pentru clădiri cît și pentru mașini. Efectul produs asupra noastră se datorește întregului complex de elemente combinate între ele în raporturi exacte. Sentimentul de plăcere pe care-l simțim atunci cînd contemplăm o operă constructivă, adică impresia pe care ne-o comunică, depinde de trăsăturile specifice ale obiectului respectiv. Distincția este dată de anumite calități interne. Este extrem de greu de stabilit limitele și granițele acelor zone asupra cărora se exercită efectul formelor constructive. Cu toate acestea, putem distinge următoarele subdiviziuni ale *melodiilor* constructive:

a) articulări pasive, încrezătoare, de corpuri solide
b) articulări grandioase, avîntate, de corpuri solide
c) îmbinări greoaie, masive, de corpuri solide
d) îmbinări ușoare, dinamice, de corpuri solide
e) articulări autonome, impunătoare, de corpuri solide

(a) Melodia articulărilor pasive și încrezătoare de corpuri solide apare de obicei cînd sîntem confruntați cu volumele unei alcătuiri orizontale. Efectul pe care-l exercită astfel de forme asupra psihicului nostru derivă din însăși natura construcției sau mașinii pe care ochiul nostru o percepe. În general s-a observat că dacă un obiect este așezat pe un plan orizontal și se află așadar într-o poziție orizontală, efectul pe care-l are întotdeauna asupra ochiului nostru și asupra stării noastre de spirit se definește în termenii unei mase solide aflată într-o stare pasivă. Desigur nu trebuie să deducem de aici că alte forme aflate în poziții diferite n-ar putea să ne inspire aceeași senzație de pasivitate.

(b) Melodia articulărilor grandioase (avîntate) de corpuri solide ne afectează de cele mai multe ori prin faptul că masa generală a elementelor componente este legată prin îmbinări constructive compacte și reciproce. Acest lucru a fost observat cu mult înainte în cazul construcțiilor gotice, care posedă o structură rafinată și complexă. Orice mașină zburătoare dezvăluie aceeași melodie a aspirației. Această aspirație reiese din înfățișarea de ansamblu a unui avion. Anumite motoare și instalații mecanice ne izbesc prin forța aspirației lor; această impresie este condiționată de încrederea pe care-o avem în raționalitatea articulării lor constructive. Este semnificativ faptul că mulți sînt cei care disting în vacarmul mașinilor, în funcționarea și combinarea lor reciprocă, « muzica specifică epocii noastre ». Combinația reciprocă a mișcării și a principiilor constructive, existentă în mașina însăși, creează o impresie puternică ce ne subjugă în mod irezistibil; sîntem cuceriți de această « viață mecanică » și o proslăvim fără voia noastră. Cînd într-o operă creată de om se îmbină măreția și aspirația autentică și cînd ea dă dovadă de o dinamică funcțională rezultă o « melodie » particulară, deosebită de alte melodii constructive.

(c) Melodia îmbinărilor greoaie (masive) « sună » diferit datorită calităților și trăsăturilor sale distinctive. Numeroase construcții monolitice aparținînd epocilor religioase, cu combinațiile lor caracteristice de volume, exercitau impresia cuvenită asupra celor care le foloseau. Prin anumite combinații potrivite ale volumelor putem ajunge la punctul la care obținem o imagine volumetrică care ne comunică o impresie corespunzătoare de masivitate. Multora dintre noi le este bine cunoscută melodia părților sumbre, apăsătoare în masivitatea lor. Se întîmplă frecvent să fim impresionați de obiectele pe care le întîlnim. Cu toate acestea, trebuie să reținem atenția asupra rolului deloc neglijabil pe care-l joacă pigmentul (culoarea) și iluminația (lumina). În complexul tuturor acestor factori obținem melodia deplină a combinațiilor constructive masive ale volumelor.

(d) Melodia îmbinărilor constructive ușoare și dinamice se numește astfel deoarece dinamica constructivă dă impresia, de cele mai multe ori, de grație în cazul monoliților, construcțiilor și mașinilor care posedă aceste îmbinări. Această grație este dobîndită în întregime datorită dinamicii. Se impune să stabilim faptul că o construcție de corpuri solide, volume etc. creează o impresie de greutate și masivitate pentru elementele care participă la realizarea ei. Se observă și ne dăm seama că o construcție care manifestă o tendință dinamică creează o impresie evidentă de grație. Melodia evocată de astfel de obiecte de tip constructivist depinde de prezența în ele a unor principii dinamice. Efectul psihologic produs de construcțiile de acest tip diferă de cel produs de construcțiile descrise în paragraful anterior. Ne simțim la largul nostru, încercăm un sentiment de satisfacție, apar senzații de înviorare ca rezultat al impresiei pe care ne-o produc melodiile construcțiilor ușoare și dinamice.

(e) Melodia articulărilor constructive autonome și impunătoare se întîlnește destul de des la construcții și mașini. O caracteristică a construcțiilor autonome izbutite este faptul că de la început percepem aceste obiecte ca un tot. Această totalitate se fixează în conștiința noastră ca o masă solidă bine conturată ale cărei funcții specifice ne sînt necunoscute. Cu alte cuvinte, sîntem conștienți de o anu-

mită funcționare și de un anumit scop al produsului constructiv autonom. În noi se înfiripă un sentiment de încredere în obiectul pe care-l examinăm și studiem, sentiment independent de voința sau înclinațiile noastre. În timp ce receptăm armonia generală a elementelor constructive autonome, trăim simultan un sentiment de siguranță care provine din înseși aceste construcții. În orice articulare de acest fel, se manifestă neîndoios simptomele latente ale unei raționalități îndreptățite. Acest lucru ne e accesibil independent de fundamentarea sa analitică și îl putem percepe de la început în mod intuitiv. Iată de ce e posibil să definim toate subtilitățile percepției noastre legate de construcțiile autonome prin termenul « afirmare ». Metodica afirmării se verifică prin conștiința pe care o avem că articularea corpurilor solide respective este corectă.

Pe lîngă faptele menționate mai sus, care confirmă anumite simptome ale acestei afirmări, trebuie să mai determinăm și altele care fundamentează afirmarea formelor constructive autonome. Acest lucru e posibil deoarece în marea majoritate a cazurilor obiectele luate în discuție prezintă principii statice. Se poate conchide în mod categoric că o lucrare alcătuită după principii statice, cu simptomele corespunzătoare unei structuri închegate de corpuri solide, creează neîndoielnic o armonie a afirmării. Diferite monumente, instalații mecanice monolitice etc. sînt cîteva exemple caracteristice.

Generalizînd asupra problemei melodiilor constructiviste trebuie să recunoaștem ca pe o caracteristică a structurilor constructive prezența neîntreruptă a factorilor care creează această melodie. Sub influența imaginilor de natură constructivă pe care le percepem, se definește în noi o anumită dispoziție sufletească. Cînd trecem prin aceste dispoziții, chiar în momentul contemplării obiectelor constructiviste sau ulterior acestui moment, ne lăsăm subjugați de aceste trăiri și ne pomenim fascinați (influențați) de ele. Datorită faptului că principiile constructive pătrund tot mai mult în viața noastră și încep să dețină locul ce li se cuvine, armonia formelor constructive ne atrage din ce în ce mai mult atenția, avînd o înrîurire asupra dispoziției și trăirilor noastre. Apare ca o necesitate stringentă nevoia de proiecte constructive. Și, ca atare, desigur, apar în mod firesc acele melodii constructive care întregesc problematica complexă și interesantă a construcției.

Legile construcției. Pînă în prezent toți cei care au fost interesați de problemele constructivismului au întîmpinat numeroase greutăți a căror soluționare implică sau ar impune existența unor reguli, norme și legi referitoare la asamblarea corpurilor solide în construcții. În ciuda absenței acestor reguli și legi, se poate vedea că în toate timpurile oamenii au construit și continuă să construiască. Este neîndoielnic că există legi ale construcției și că ele vor fi descifrate tot așa cum muzica a fost descifrată în toate formele ei. Forța unei suflări, intensitatea unui sunet, cele mai subtile modificări ale vibrațiilor muzicale și-au găsit astăzi explicația. De-a lungul timpului omul a acumulat metode și cunoștințe necesare construirii celor mai complicate clădiri și mașini, atît în privința soluționării lor grafice cît și în ceea ce privește imaginile lor vizuale firești. Pentru a executa o construcție avem la dispoziția noastră fie elemente foarte simple cum ar fi de pildă linia dreaptă (grafică sau materială), planul (grafic sau material), suprafața (grafică sau materială), volumul — sau obiecte mai complexe care pot fi folosite în scopuri constructive. Dar pentru a aduce elementele menționate într-o stare de interconexiune constructivă, sînt necesare anumite condiții. În acest punct se înțelege de la sine că trebuie în primul rînd să relevăm legile fundamentale ale construcției ca atare.

Prima lege: Tot ce poate fi îmbinat pe baza principiilor constructivismului poate fi de natură materială sau nematerială, cu condiția de a fi întotdeauna supus acțiunii de înregistrare a minții noastre prin intermediul văzului, auzului sau pipăitului.

A doua lege: Orice construcție poate fi numită astfel doar atunci cînd îmbinarea elementelor sale poate fi justificată logic.

A treia lege: Cînd elementele sînt grupate pe baza unei corelații armonice între ele, se obține o combinație constructivă completă.

A patra lege: Elementele care se îmbină într-o nouă totalitate reprezintă o construcție atunci cînd se întrepătrund, se împletesc, se îmbină, se sprijină reciproc, cu alte cuvinte joacă un rol activ în operația de îmbinare.

A cincea lege: Orice îmbinare constructivă reprezintă complexul acelor momente percutante care contribuie într-o măsură mai mare sau mai mică la realizarea impresiei de totalitate.

A șasea lege: Orice nou tip de construcție este rezultatul căutărilor făcute de om și al nevoilor sale creatoare și inventive.

A șaptea lege: Tot ceea ce este cu adevărat constructiv este frumos. Tot ceea ce este frumos este desăvîrșit. Tot ceea ce este desăvîrșit reprezintă o contribuție la cultura viitorului.

A opta lege: În orice îmbinare constructivă este prezentă ideea colectivității umane. În strînsa coeziune a elementelor se reflectă consonanța celor mai nobile aspirații ale omului.

A noua lege: Orice soluție constructivă trebuie să aibă o motivare pe baza căreia se face construcția.

A zecea lege: Pentru a crea o imagine constructivă este absolut necesară o cunoaștere absolută atît a bazelor constructivismului cît și a bazelor reproducerii economice.

A unsprezecea lege: Înainte de a-și găsi forma definitivă, o imagine constructivă trebuie să treacă prin toate stadiile posibile și necesare ale dezvoltării și construirii sale.

Respectarea acestor legi în cazul clădirilor constructiviste se întemeiază în plus pe faptul că putem dovedi în același timp adevărul și justețea soluției alese pe cale analitică. Îndreptățirea acestui mod de abordare servește drept criteriu pentru instituirea formei elaborate.

În cazul oricărui tip de construcție sîntem puși în fața necesității de a fundamenta și, prin aceasta, de a certifica, cum ar veni, construcția pe care am acceptat-o. Trebuie să dovedim că acea construcție pe care o propunem este corectă și corespunde situației date.

Studiul Constructivismului

Conceptul de constructivism. Conceptul de constructivism poate fi definit ca orice îmbinare sau articulare compactă de obiecte diferite care pot fi îmbinate într-un întreg. În afară de asta, o construcție reprezintă un concept care ne familiarizează cu diferite principii de unificare sub o formă practică, vizuală, tangibilă sau experimentală. Atunci cînd anumite corpuri solide împreună cu altele formează ceva închegat și armonios, și cînd acest întreg prezintă o compoziție coerentă certă, problema constructivismului a fost rezolvată. Totalitatea pe care-o reprezintă toate elementele componente arată că îmbinarea tuturor elementelor creează o entitate pe care o numim construcție.

Geneza principiilor constructiviste. Se poate vorbi de geneza principiilor constructiviste atunci cînd se face simțită necesitatea și cerința lor reală. Dar geneza este posibilă doar atunci cînd este precedată de anumite pregătiri și cunoștințe. Este greu de imaginat apariția semnelor genezei principiilor constructiviste în orice domeniu fără pregătirea necesară. Ca atare se impune necesitatea unei instruiri în domeniul constructivismului. Cu cît este mai dezvoltată experiența practică pe care-o avem în domeniul clădirilor constructive, cu atît ne îmbogățește mai mult imaginația și cu atît mai des și mai lesne ne va fi să creăm reprezentări constructiviste. Este obligatoriu doar să creăm condițiile care vor oferi posibilitatea de a transforma orice creație constructivă în formele ei corespunzătoare . . .

Regulile și normele constructivismului. Regulile și normele constructivismului se află într-un stadiu embrionar și nu au fost pînă în prezent complet dezvăluite. Cu toate acestea, este absolut necesar să ne oprim asupra cîtorva din aceste reguli și norme, pentru a evita pe cît posibil nepotrivirile și discrepanțele în compozițiile noastre constructiviste. Astfel este necesar, de pildă, să considerăm următoarele reguli ca fiind indispensabile:

(a) Construcțiile de sîrmă nu trebuie să fie combinate niciodată cu corpuri monolitice.

(b) Volumele nu trebuie să fie combinate cu un număr prea mare de planuri și suprafețe.

(c') Atunci cînd un corp solid înconjoară un altul, corelarea lor trebuie să fie de așa natură încît masa unuia să nu distrugă construcția însăși.

(c") Atunci cînd trăsăturile unei compoziții constructiviste sînt scoase în relief de corpuri reduse ca volum, mărimea lor relativă față de masa bazei poate fi pronunțat mică.

(d) Masa bazei nu trebuie să fie atît de mare încît să facă o altă masă — de volum mai mic dar legată prin construcție de ea — să apară neînsemnată.

(e) Într-un proiect grafic este esențial ca prezentarea construcției să fie făcută în așa fel încît să iasă în evidență în toată armonia ei.

(f) Volumele sînt unite cel mai bine între ele fie în direcția generală a mișcării lor, fie perpendicular.

(g) Cele mai bune combinări de elemente sînt cele în care nu se repetă nici formele, nici dimensiunile.

(h) Dacă un ansamblu static constituit are o bază de susținere prea mică, valoarea construcției devine neînsemnată.

(i) O construcție înclinată instabilă poate apare ca neconstructivă dacă nu respectă legile echilibrului.

(k) O construcție executată fără competență (grafic sau volumetric) aduce cele mai mari prejudicii studiului bazelor constructiviste.

(l) Pentru a obține cele mai izbutite efecte într-o lucrare constructivistă este de dorit să se recurgă la toate mijloacele; adică trebuie să se țină seama de următoarele lucruri: culoare, structură, lumină, materiale, unghi vizual.

(m) Orice compoziție constructivă trebuie să-și realizeze ideologia și să reflecte în întregime concepția.

(n) O soluție constructivă izbutită, ideală, ar fi aceea în care părțile nu sînt percepute ca fiind legate între ele.

(o) Dacă e absolut necesar să scoți în evidență elementele care alcătuiesc o construcție, acest lucru trebuie făcut în așa fel încît elementele componente vizibile să sporească efectul construcției în ansamblu.

(p) În orice compoziție trebuie să se urmărească manifestarea unei organizări constructiviste a principiilor dinamice.

(q) Orice construcție trebuie să dea dovadă de soliditate și coeziune stabilă.

(r) O operă constructivă în care s-ar face simțite greutatea și artificialitatea părților articulate n-ar trebui niciodată să fie realizată.

(s) Orice operă constructivă trebuie să reflecte prin simpla ei înfățișare justețea tipului de construcție ales.

(t) Cu cît o construcție este mai simplă și mai rațională cu atît este mai valoroasă și cu atît este mai mare greutatea ei specifică.

(u) O construcție nu poate fi înțeleasă în absența cunoașterii; dacă cunoaștem o construcție este mai ușor pentru noi s-o prezentăm în aspectele ei vizibile.

(v) Cu cît este mai mare raționalitatea unei construcții, cu atît este mai valoroasă; cu alte cuvinte, sensul constructivismului rezidă în raționalitatea sa.

(w) O construcție trebuie să reflecte prin înfățișarea ei apartenența ei funcțională.

(x) Este necesar ca o construcție proiectată să fie prezentată în toate aspectele sale, care ilustrează esența soluției constructiviste respective.

(y) Cu cît se studiază mai profund și mai atent principiile constructiviste cu atît va fi mai bună soluția obținută în proiectul final.

(z) Cel mai valoros tip de construcție presupune o soluție construită rațional și funcțional . . .

Elaborarea construcției

[. . .] *Bazele Constructivismului.* Așa cum s-a arătat mai înainte, construcția ca atare a fost întotdeauna, și în toate timpurile, o componentă inseparabilă a acelor opere făcute de om care presupuneau principiul îmbinării părților. Oricît de rudimentare ar fi fost primele realizări ale omului în domeniul industriei, ele cereau totuși o îmbinare constructivă a componentelor. Anumite aspecte ale problemelor constructive au fost formulate, dezvoltate și perfecționate de-a lungul evoluției firești a tehnologiei. Ar trebui așadar să recunoaștem tehnologia industrială și perfecționarea treptată a fiecărui tip de construcție realizat de om ca unul din principiile de bază ale constructivismului. Tendința rea-

lizărilor ulterioare în domeniile menţionate mai sus nu a modificat bazele constructivismului. Pînă în prezent baza formelor constructive a rămas neschimbată, dar în cursul evoluţiei sale au apărut numeroase soluţii variate de rezolvare a aceloraşi probleme. În fiecare caz particular al construcţiilor noastre variate şi numeroase sîntem confruntaţi cu decizii interesante şi originale. Este indiscutabil faptul care reiese din studiul problemelor cercetării constructiviste că cele mai complexe tipuri de construcţie apar în primul rînd în cazul maşinilor. Maşina cere imperios aplicarea în exclusivitate a principiilor constructiviste. Cele mai multe aspecte ale construcţiei se găsesc în maşini şi componentele lor. Epoca noastră, epocă dominată de maşini, influenţează fără doar şi poate cursul general al vieţii noastre. Aşadar prezenţa constructivismului se face simţită în toate aspectele mediului nostru ambiant. Un spor de principii constructive se adaugă într-un flux neîntrerupt celor vechi şi impregnează tot ce este susceptibil de o astfel de soluţionare. Iată de ce nu putem rămîne indiferenţi faţă de proiectele şi soluţiile constructive şi în general faţă de studiul acestei probleme. A venit vremea să acordăm o atenţie deosebită problemei constructivismului şi să cercetăm temeiul său sub toate aspectele; aceasta este calea evoluţiei şi perfecţionării ulterioare a formelor.

Concluzii şi deducţii. Am examinat toate tipurile posibile de elaborări constructive. Bazele constructivismului care au fost evidenţiate mai sus ne permit să definim caracteristicile generale ale constructivismului ca pe o viziune creatoare despre lume. Bogăţia, varietatea şi complexitatea fenomenelor constructivismului dovedesc că nu este vorba de o metodă abstractă cu o sferă restrînsă de aplicare. Dimpotrivă avem convingerea că constructivismul alimentează şi cuprinde o sferă extrem de vastă din munca creatoare a omului. Ca atare, putem vorbi despre constructivism în termenii unei concepţii despre lume.

Care sînt trăsăturile definitorii ale acestei concepţii despre lume? Mecanizarea mişcării şi a construcţiilor care este caracteristică timpurilor noastre, dezvoltarea rapidă a producţiei industriale şi a tehnologiei în ansamblu au schimbat radical modul nostru de viaţă, generînd noi nevoi, noi obiceiuri, noi gusturi. Una din cele mai imperioase necesităţi ale timpurilor noastre este organizarea raţională a obiectelor şi justificarea lor funcţională. Acest lucru înseamnă respingerea a tot ce este de prisos, a tot ce nu are o legătură directă cu scopul şi finalitatea obiectului în cauză. În acest sens se poate afirma că, în ciuda complexităţii deosebite a vieţii pe care-o trăim, în ciuda diversităţii structurilor sale, ea a devenit în anumite privinţe mai simplă datorită perfecţionării pe care-o cunoaşte dezvoltarea tehnicii. Cu alte cuvinte, o serie de procese care înainte erau complicate şi lente au fost simplificate şi accelerate. De aici reiese că principiile simplificării, accelerării şi adecvării sînt atributele constante ale unei concepţii constructiviste despre lume. Este o trăsătură caracteristică constructivismului faptul că generează o nouă înţelegere a obiectului şi o nouă abordare a procesului de creaţie; asta înseamnă că fără să se nege valoarea unor forţe ca inspiraţia, intuiţia, fantezia etc., constructivismul dă întîietate punctului de vedere materialist. Această perspectivă leagă fenomene care înainte erau considerate izolat şi separat: aspectele ingineriei şi ale tehnologiei şi cele ale creaţiei artistice. Este adevărat, după cum se ştie, că în trecut aceste fenomene au venit în contact şi că au apărut împreună într-o sinteză armonioasă, ca, de pildă, în cele mai izbutite opere arhitectonice, care satisfac în acelaşi timp condiţiile constructivismului şi cerinţele bunului gust, simţul nostru estetic. Cu toate acestea lipsea legătura trainică, logică şi durabilă între fenomenele pe care le avem în vedere. Doar prin absenţa unei astfel de legături se poate explica proliferarea unor motive decorative lipsite de orice justificare funcţională (în special în arhitectura barocă şi de tip 1900). În trecut maşinile erau considerate ca fiind cu totul neartistice, iar formele mecanice erau excluse din sfera frumosului ca atare; oamenii nu vorbeau despre ele ca forme ale creaţiei artistice. Dar acum ştim şi ne dăm seama că, mulţumită dezvoltării concepţiei constructiviste despre lume, maşinile intră nu numai în sfera concepţiei artistice, dar ascultă de norme şi canoane estetice incontestabile şi elocvente. Aceste norme şi canoane sînt prezente în principiile de bază ale constructivismului, care — pentru prima dată în istoria omenirii — a fost capabil să unifice principiile producţiei mecanice cu stimulii creaţiei artistice. Constructivismul nu trebuie considerat ca o noutate absolută, fără precedent şi nemaiîntîlnită. Se poate afirma că principiile elementare ale constructivismului sînt tot atît de vechi ca arta construcţiilor, ca şi capacitatea creatoare a omului. Prin construirea de dolmeni, trilite şi cripte funerare sau alte edificii, omul primitiv era inconştient un constructivist. Aceste tendinţe primitive incipiente ale constructivismului au devenit din ce în ce mai complexe şi s-au cristalizat de-a lungul evoluţiei seculare a culturii omeneşti. Formele constructivismului s-au diferenţiat pe măsură ce cultura s-a diversificat şi ea.

Disocierea formelor artistice şi tehnologice de care s-a vorbit mai înainte se transformă treptat într-o aspiraţie integrală complexă către construcţia raţională, sau, cu alte cuvinte, realizăm treptat unitatea între construcţia artistică şi construcţia mecanică; graniţa care le separă se şterge treptat. O nouă concepţie a frumosului, un nou tip de frumuseţe este pe cale de-a se naşte — estetica constructivismului industrial. Dacă în ceea ce priveşte principiile sale generale, fundamentale, originea constructivismului este foarte veche, definirea concretă a principiilor sale este în mai toate ţările civilizate din lume tributară căutărilor artistice şi cercetărilor tehnice din ultimele decenii.

Trebuie să recunoaştem că realizările aşa-zişilor artişti de stînga, a revoluţionarilor în artă, care au fost adesea repudiaţi şi ridiculizaţi, nu au rămas aici. Fără îndoială constructivismul s-a folosit într-o anumită măsură de rezultatele formale şi metodologice ale curentelor moderne. Aceste tendinţe au contribuit în mare măsură la înţelegerea arhitecturii moderne şi a formelor mecanice. Ele au dovedit utilitatea cercetării de laborator şi valoarea studiului şi analizei formelor legate de tehnologia industrială contemporană. Se crede că constructivismul este semnificativ doar ca un mijloc de depăşire a eclectismului şi a conservatorismului tehnologic. În realitate, rolul său este mult mai mare; nu este doar distructiv în raport cu vechiul, ci şi creator în raport cu noul. Mai mult, constructivismul nu neagă în nici un caz arta şi nu încearcă s-o înlocuiască cu tehnologia şi ingineria, nici nu ignoră conţinutul artistic sau mijloacele de realizare a efectului artistic, aşa cum susţin o serie de istorici de artă contemporană. Funcţionalismul formal şi tehnologic, ca metodă a creaţiei şi analizei arhitecturale, nu exclude posibilitatea unei corelaţii armonioase a conţinutului şi formei, şi nici nu exclude posibilitatea coordonării scopurilor practice, utilitare, cu plăcerea estetică. Constructivismul nu renunţă la utilizarea critică a experimentului; nu încearcă să izoleze soluţionarea anumitor aspecte ale unei lucrări ci urmăreşte să folosească cît mai bine toate posibilităţile, atît compoziţional-formale cît şi tehnologic-constructive, îmbinîndu-le creator într-un proces de sinteză.

Avem convingerea că soluţionarea corectă a problemelor formelor constructive este la fel de importantă în toate ramurile creaţiei omeneşti — arhitectură, construcţie de maşini, arte aplicate, tipografie etc. Constructivismul poate şi trebuie să ia în consideraţie toate nevoile concrete ale vieţii contemporane şi trebuie să răspundă pe deplin la cerinţele masei de consumatori, a « destinatarului » colectiv care este poporul.

Traducere de ALINA CLEJ

VALORILE PLASTICE ALE LUTULUI ŞI PIETREI ÎN ARHITECTURA POPULARĂ DOBROGEANĂ

PAUL PETRESCU

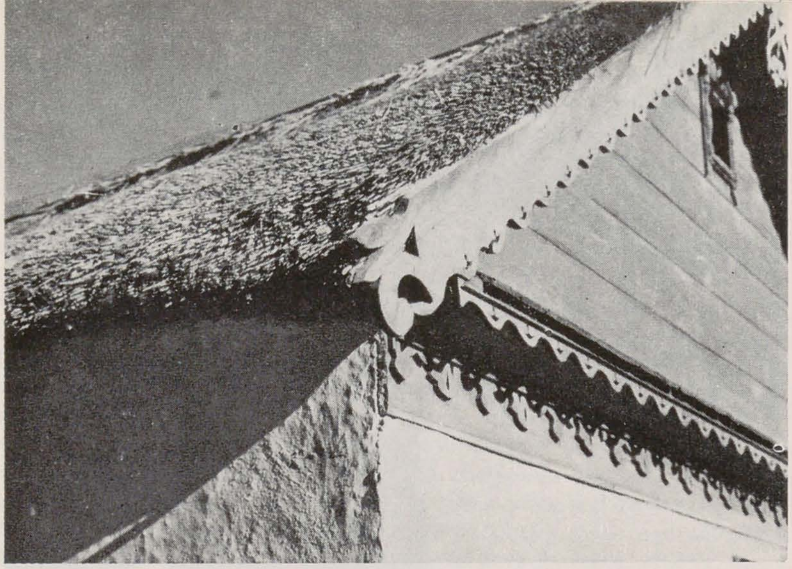
Poate că nu există o altă regiune a țării noastre care să fi concentrat în așa măsură atenția pictorilor, așa cum Dobrogea a făcut-o în ultimele cinci decenii, mărturie stînd, printre altele, admirabilul muzeu de artă românească modernă de la Medgidia și pînzele din mica dar prețioasa colecție a muzeului din Tulcea. De la Dărăscu, Iser, Steriade, Lucian Grigorescu, la Ciucurencu, Bitzan, Pacea, alături de care pot fi pomenite alte, multe alte nume, atîția dintre marii noștri coloriști au fost atrași, ani de-a rîndul, de lumina, inegalabila lumină a acestui pămînt dintre Dunăre și Mare, cu munți roșcați și violeți, cu stepa cafenie, galbenă sau verde, cu faleze roșii și șisturi verzui, cu păduri întunecate și întinderi de stuf auriu și cenușiu, cu pînze de apă sidefii. Într-o istorie a picturii românești, încă nescrisă, se va consemna locul Dobrogei ca ținut fertil al creației plastice moderne, marcîndu-se totodată extinderea, geografic vorbind dar implicînd și o anume creștere a înțelegerii artistice, de la acel colț sud-estic din gura văii Batova, vestită pentru clima ei dulce, la vastele întinderi ondulate pînă departe în nord, către apele despletite din Delta Dunării, purtînd însemnele unei istorii multimilenare.

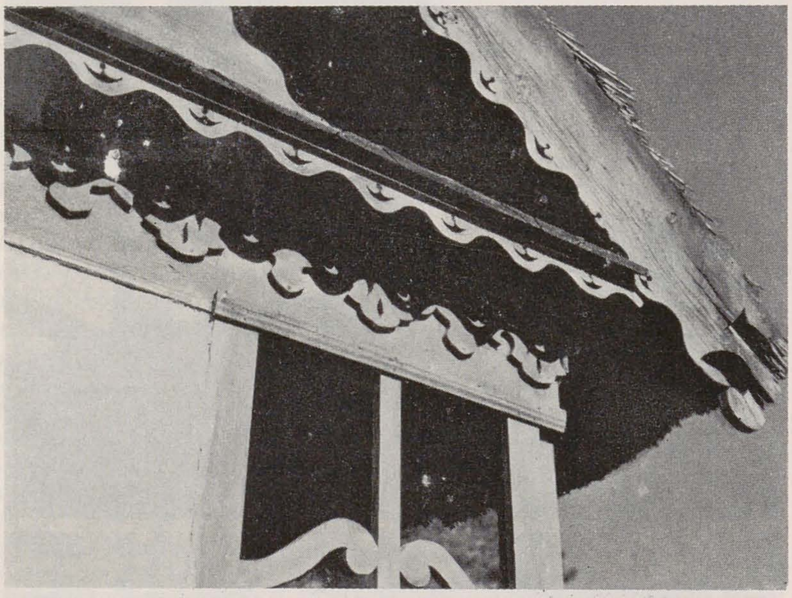
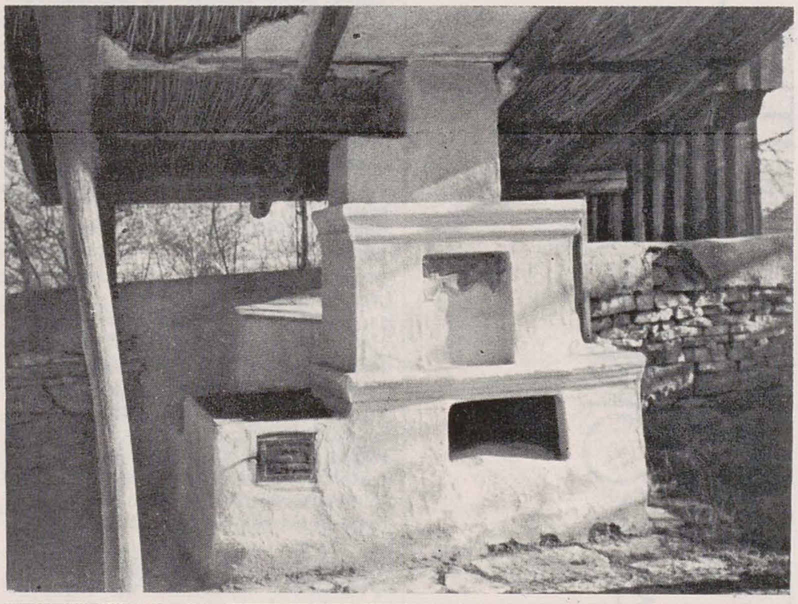
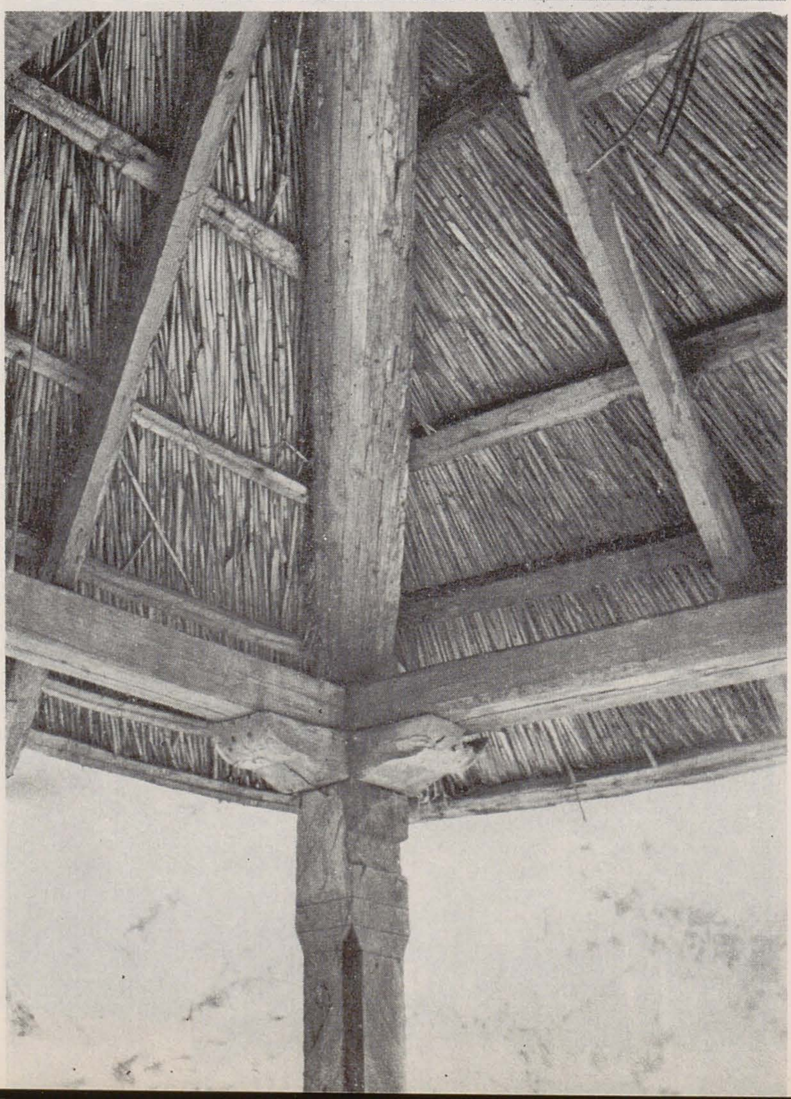
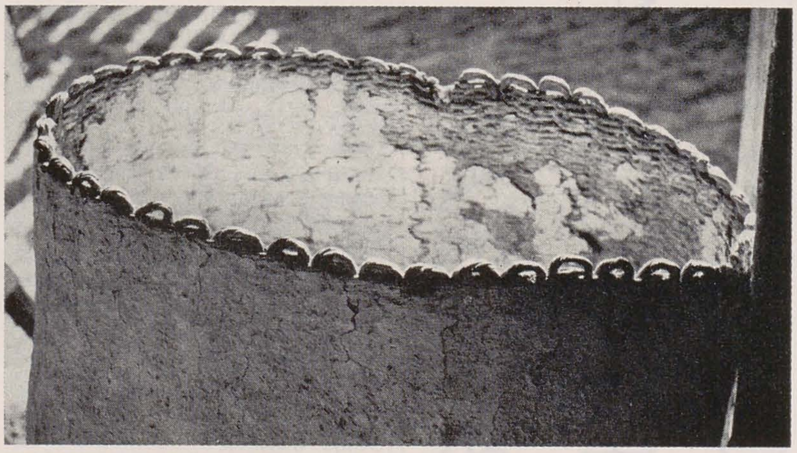
Așezările și casele acestui ținut, construcțiile născute din pămîntul și sub cerul dobrogean sînt ale acelui peisaj și ale acelei lumi de forme și culori aparte. Iar cînd spunem « născute din pămîntul » Dobrogei nu folosim o metaforă ci ne gîndim aievea la solul furnizînd imensa varietate a materialelor, în primul rînd lutul și piatra, din care sînt durate casele și acareturile dobrogene.

Există în Dobrogea o adevărată arhitectură a « lutului », cu nimic mai prejos ca realizare arhitectonică și plastică decît arhitectura lemnului sau a pietrei, de acolo sau din celelalte ținuturi românești, diversitatea materiilor prime dovedind tocmai capacitatea creatoare a meșterilor români de a converti în valori artistice — cu o mare știință a nuanțelor și cu o stăpînire perfectă a tehnicii — orice material ce le-a stat și stă la îndemînă. Pămîntul muiat, clădit de o dată pe întreg traseul planului casei sub forma « ceamurului » sau tăiat în calupuri paralelipipedice numite « chirpici », constituie un material de bază pentru arhitectura populară dobrogeană. Pereții înălțați au regularitatea necesară dar păstrează o anume intrinsecă plasticitate subliniată, parcă, de lipiturile succesive făcute cu mîna.

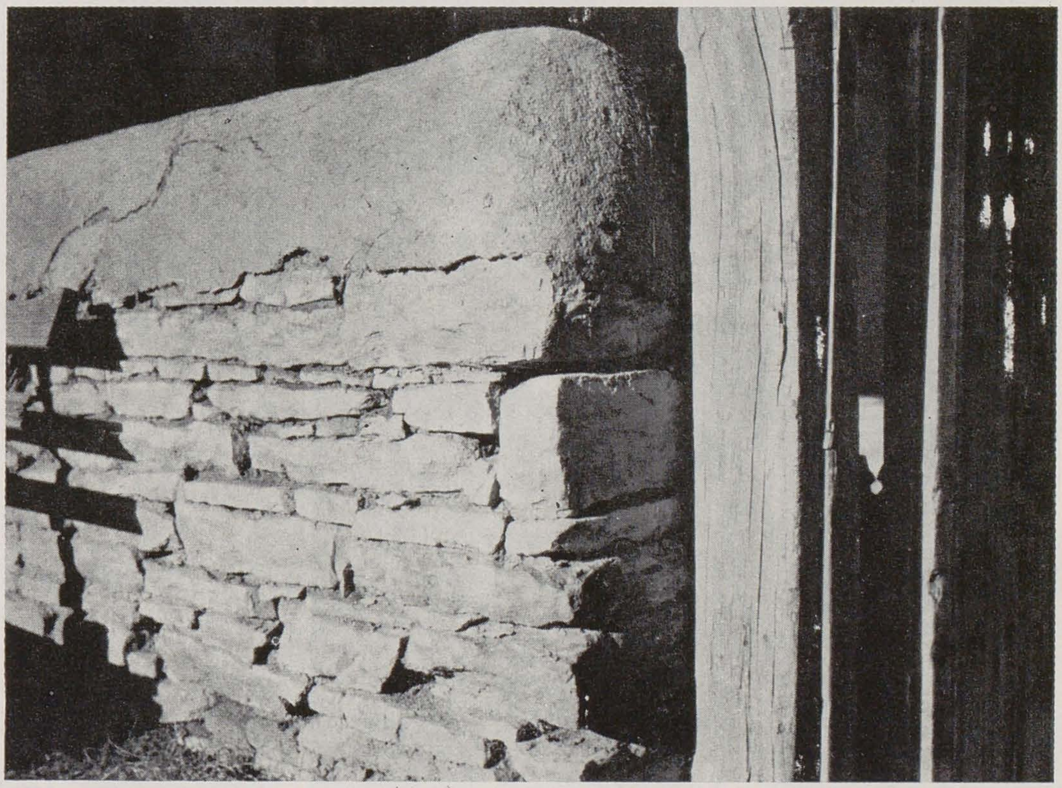
Uneori, cele trei sau patru straturi de lipeală cu pămînt, ținînd locul tencuielii cu ciment, sînt gîndite ca un sistem decorativ în sine, fiind lăsate vizibile urmele degetelor ce au fățuit cu uimitoare regularitate suprafețele exterioare, o regularitate care lasă însă să se citească efortul emoționant al trudei mîinilor femeiești. Casele și acareturile din Dobrogea păstrează în acest mod căldura palmelor omenești, făuritoare de artă, ca în marile opere de sculptură. Uriașe « obiecte » modelate din lut sînt cuptoarele dobrogene, a căror varietate de forme ar da dreptul alcătuirii unui veritabil repertoriu de asemenea construcții utilitare îmbrăcate în cele mai consecvent funcționale volume. Suprafețele întîlnindu-se în muchii rotunjite se continuă unele pe altele, sub stratul de lipitură întins aproape ca o învelitoare de

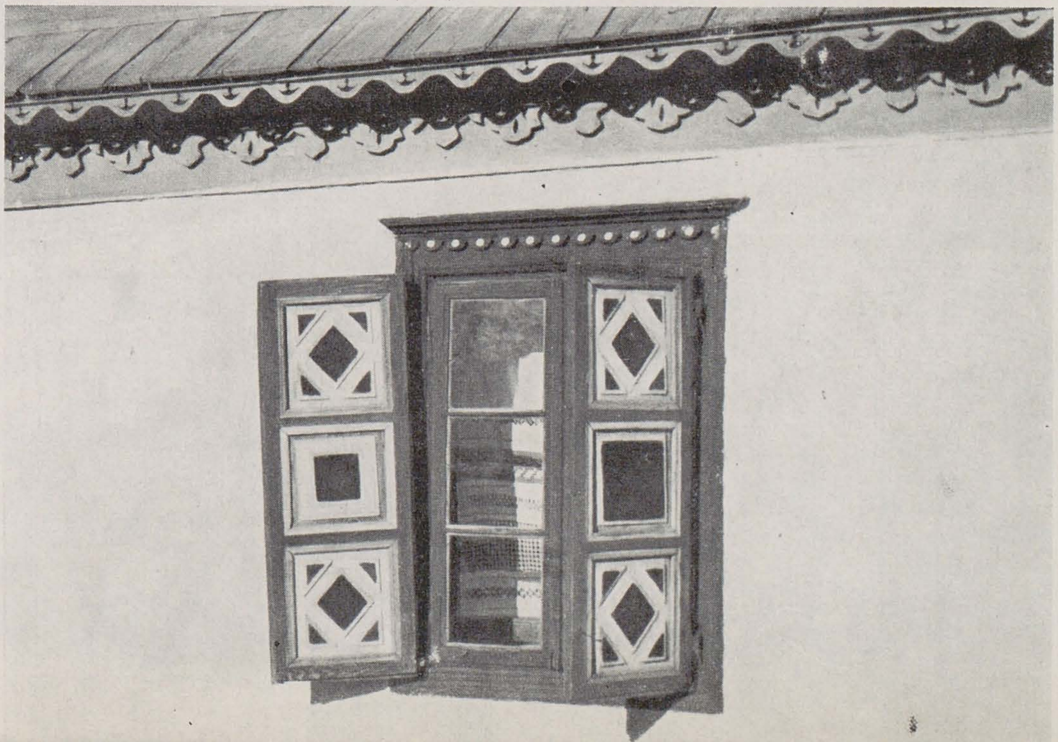
1. Pereți din nuiele împletite și lipite cu lut, stîlp cioplit în lemn de stejar, olane rotunde; 2. Acoperișuri de olane rotunde; 3. Acoperișuri de trestie; 4. Pereți de chirpici lipiți cu lut, văruiți, fronton de scînduri de brad, învelitoare de trestie; 5. Chirpici lipiți cu lut folosit la construirea acareturilor și piatră galbenă pavînd curtea; 6. Scînduri de brad traforate; 7. Cuptor de pîine construit din piatră și chirpici; 8. Structura unei învelitori: stîlp de stejar, căprior și lănteți de brad, învelitoare de trestie; 9. Coș pentru cereale, din nuiele împletite și lipite cu lut; 10. Intrare în beci din piatră, lut și scînduri traforate și colorate; 11. Ziduri împrejmuitoare de piatră, acoperiș de trestie; 12. Zid de piatră legată cu lut galben; 13. Pazie traforată și fereastră cu obloane colorate



piele lăsînd să se întrevadă volumele principale. Diferențele de nivel, concavitățile și convexitățile, neașteptatele protuberanțe, toate servind împlinirii unor precise nevoi practice, se constituie în opere de sculptură modernă, de mari dimensiuni, adesea fumegînd, detaliu ce s-ar putea lega fie de arta « happening », fie, pentru un privitor detașat, de o înțelegere neașteptată a umorului.
Lutul participă și la structurarea specifică interiorului dobrogean prin largile platforme servind în loc de paturi, dar mai ales prin impozantul sistem al « șemineurilor », de multe ori duble, din tinda mediană, foarte largă. Deasupra podiumului ușor înălțat al vetrei se ridică, în volume perfect echilibrate, hornul conducînd fumul în pod. Alături de formele lutului definite prin suprafețele unduitoare, piatra apare în construcțiile dobrogene în aglomerări masive, alcătuind registrele de rezistență tehnică maximă, fie sub forma temeliilor și a soclurilor, fie sub aceea, de mare decorativism, a nesfîrșitelor ziduri, dînd impresia, în satele vechi, a unor rîuri de piatră curgînd pe ulițele întortocheate.
De o mare varietate atît în ce privește mărimea grain-ului, cît și în ce privește culoarea, piatra completează cu suprafețe rugoase întinsul lipiturilor de pămînt. În blocuri mari, neregulate, sau, dimpotrivă, tăiate în forme geometrice clare, în plăci înguste sau în forme de o regularitate amintind cărămida, de infinite nuanțe gălbui, roșii sau verzi, piatra are o pondere deosebită în arhitectura populară dobrogeană. Un capitol important al folosirii pietrei în arhitectură este cel al fîntînilor și al cișmelelor, formînd un element caracteristic al peisajului dobrogean: jgheaburi lungi de cîte 60—80 metri, din piatră de talie, uneori avînd incastrate fragmente romane sau inscripții în alfabet arab.
Lutul și piatra, în nesfîrșite combinații de volume și tonuri, alcătuiesc suportul acoperișurilor de olane rotunde sau de trestie, colorînd în chip aparte așezările dobrogene. Acoperișurile în patru ape, scunde, cu olane roșii, prinzînd cîteodată o patină verzuie, se întind largi, cu streșinile acoperind prispe și kilere, conducînd la evidenta tendință de orizontalitate a caselor dobrogene, parcă așternîndu-se pămîntului la suflarea puternică a vînturilor. Cele cu învelitori de stuf se înalță, în două ape, cu frontoane triunghiulare purtînd un amplu decor traforat, dominate de imaginea a două capete de cai, simbol enigmatic rămas să stăruiască pînă azi doar în satele de români « băștinași ». Lemnul de stejar este folosit și pentru fasonarea stîlpilor prispei și a foișoarelor largi, amîndouă aceste spații semi-deschise integrîndu-se armonios în plastica arhitectonică a construcțiilor dobrogene și făcînd, în același timp, legătura cu arhitectura populară de pe tot cuprinsul țării.
Galbenul lutului, culorile patinate ale pietrei, olanelor și stufului, sînt completate deseori cu albul pereților văruiți și cu albastrul brîielor de la temelia caselor, cu roșul stîlpilor prispei și a ramelor ferestrelor. Sînt valori plastice ale arhitecturii populare dobrogene, născute din folosirea de către meșteri plini de imaginație a lutului, pietrei, stufului și lemnului acelor meleaguri, găsindu-și locul firesc în tablourile atîtora dintre pictorii pămîntului dintre Dunăre și Mare. ■





VASILE BLENDEA

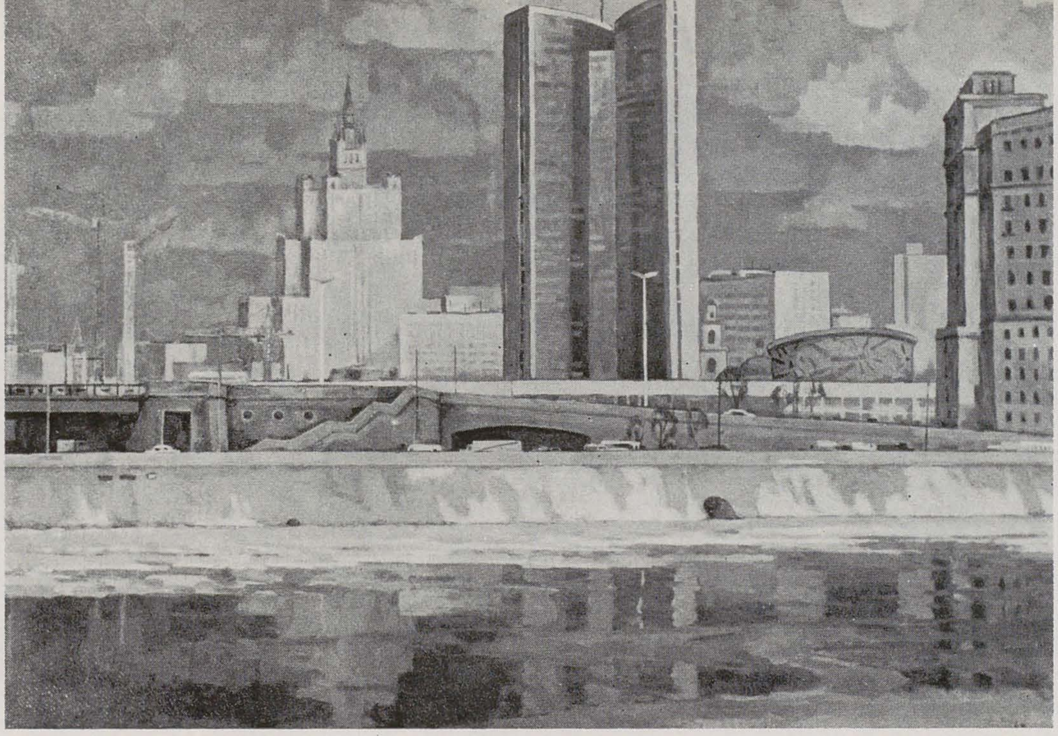
RETROSPECTIVĂ

Expoziția retrospectivă Vasile Blendea, organizată la sala Dalles, omagiază o activitate deosebit de bogată, activitate subliniată de rememorarea momentului de debut: « București, 1926, Salonul oficial de alb-negru »... Neobosit și modest străbătător al curentelor artistice, găsindu-și calea proprie între magneticele drumuri ale marilor personalități, Vasile Blendea și-a răspîndit opera pretutindeni: monumente — puțin știute — aflate la răspîntii, vaste ansambluri de pictură semnate undeva, departe de ochiul privitorului, sau trudnice restaurări ale picturilor medievale. Alături de toate acestea, însă, operele permanente prezente în expozițiile colective ale obștei precum și numeroasele lucrări păstrate în atelierul artistului, au permis actuala retrospectivă ce rescrie — desigur incomplet — viața unui artist. Pictor și sculptor în egală măsură, Vasile Blendea este continuu fascinat de natură; o natură *a sa*: micul univers tîrgoviștean ce-i aparține cu fiecare stradă, cu fiecare casă, cu fiecare tîrg *(Stradă veche în Tîrgoviște, Case la marginea cetății, Oborul vechi din Tîrgoviște)*, în care pictorul presimte, parcă, o zi de plenitudine a anotimpului *(Început de primăvară, Ialomița în februarie)*. Dintre toate acestea, iarna, cu puternicele sale contraste cromatice, cu formele, abia schițate și deprimante, ale copacilor, revine cu consecvență, uneori ca studiu cromatic *(Strada)*, sau compozițional *(Oborul Vechi)*, dar cel mai adesea ca o dramă a momentului *(Popas în zăpadă)*, sau a personajelor *(Chirigiii din Brătești)*, surprinse aparent involuntar. Îndelung elaborate prin schițe sau desene anterioare *(Studiu de cai, Casă veche)*, pînzele lui Vasile Blendea vor relua uneori temele sculpturilor sale, așa cum o mai recentă sculptură de mici dimensiuni *(Cai obosiți)*, pare să fie inspirată de preocupările pictorului. Legată de personalități și de evenimente, sculptura lui Vasile Blendea, izvorîtă dintr-un acut sentiment al istoriei, e populată de eroi deveniți legendari *(Ștefan cel Mare, Matei Basarab, Dan al II-lea)*, ca și de eroi anonimi care au scris pagini ale istoriei noastre moderne (*Lupta de la Mărășești* sau *Grivița 1933*). Întocmind un ciclu, acela al luptei armate pentru întregire națională, multe dintre operele sculptorului amintesc eroismul celor mulți și necunoscuți, iar *Lupta dacilor cu romanii* prefațează parcă victoriile de răsunet de la Mărăști sau Mărășești unde, cu ani în urmă, a luptat și maestrul Vasile Blendea. MIRCEA ILIESCU

1. *Proclamația de la Padeș*, ghips, 1970; 2. *Cai obosiți*, ghips patinat, 1961; 3. *Iarnă*, ulei, 1956; 4. *Atelier mecanic*, ulei, 1934; 5. *Meșterul Manole*, ghips, 1971

EXPOZIȚIA «RUSIA SOVIETICĂ»

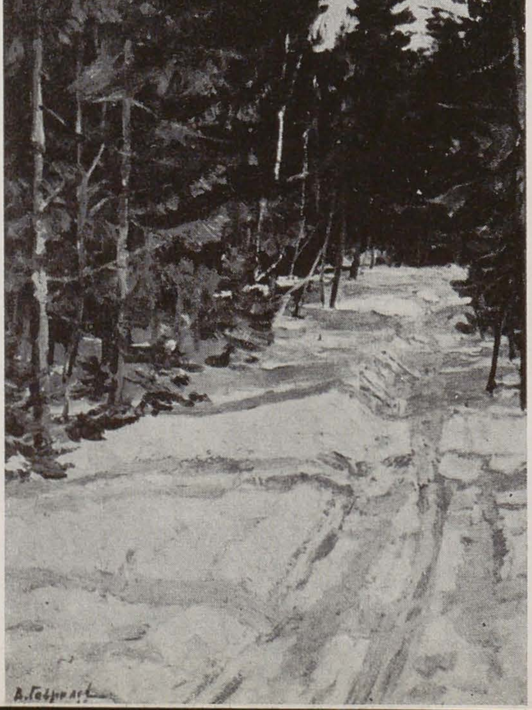
CRONICĂ



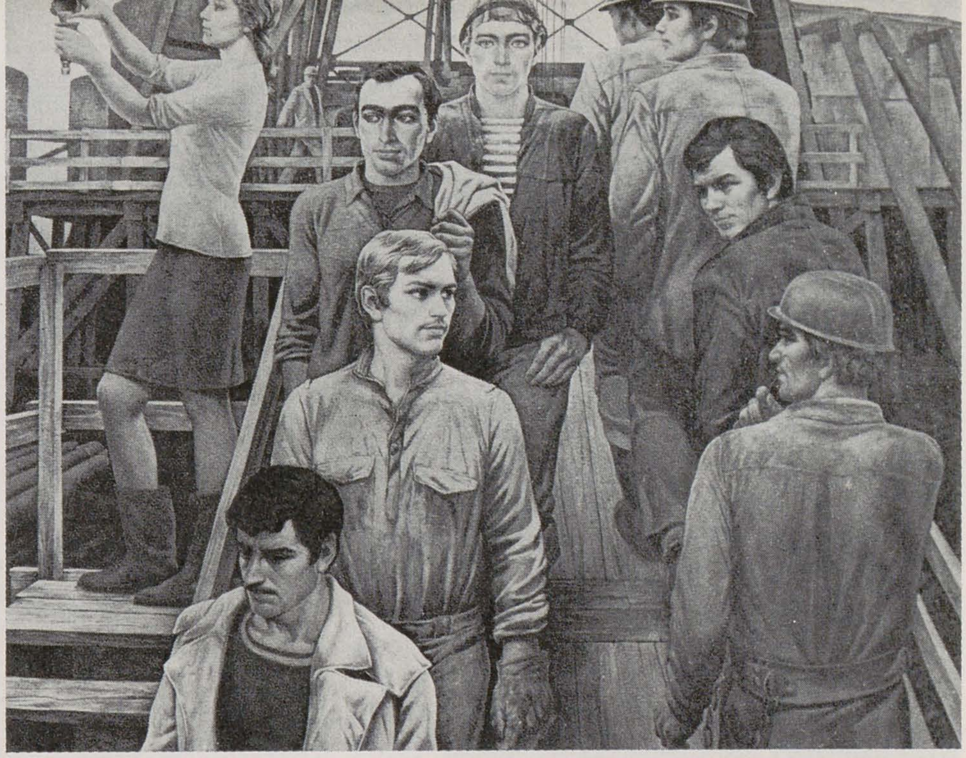
1

Măiestria deosebită a artiștilor plastici din Republica Sovietică Federativă Socialistă Rusă a putut fi apreciată de publicul românesc cu prilejul complexei expoziții organizată la Muzeul de Artă al R.S. România în luna noiembrie 1977, în cinstea celei de a 60-a aniversări a Marii Revoluții Socialiste din Octombrie. Era firesc ca sărbătorirea istoricului eveniment să determine o anume selecție a lucrărilor de artă plastică, chemate să transpună cu mijloace artistice nu numai evocarea întîmplărilor eroice de acum șase decenii, ci și sentimentele cu care oamenii sovietici, și în rîndul acestora și artiștii sovietici, au întîmpinat marile realizări înfăptuite în Uniunea Sovietică de-a lungul unei întregi perioade caracterizate prin mari victorii obținute atît pe frontul muncii cît și pe cel al apărării patriei. Organizatorii au reușit să dea o imagine artistică originală a Republicii Sovietice Federative Socialiste Ruse, prin mijlocirea picturii, graficii și artelor decorative, domenii atît de diferite și subiecte de o mare varietate concurînd la definirea unui imens portret colectiv. Poate nu întîmplător o mare parte a picturilor ca și a lucrărilor de grafică este dedicată peisajului rusesc, exprimînd prin aceasta imensa dragoste de pămîntul patriei a oamenilor sovietici. În tablouri ca « Sfîrșit de mai » a lui V. N. Bakșeev, « Toamnă » de E. I. Zverkov, « Troiene » de I. P. Kugaci sau « Costea și Stepa » de A. N. Osipov, sentimentul dominant, dincolo de farmecul marilor întinderi și de taina orizonturilor depărtate, este cel al contopirii omului cu o natură de o nesfîrșită diversitate iscată din vălurirea domoală a cîmpiilor, a pădurilor. Se străvede în larga deschidere a tablourilor și un anume destin istoric ca și o anume structură a sufletului rus, pornite, ambele, pe un nou făgaș, acum șaizeci de ani. Noile dimensiuni ale peisajului rusesc ca și ale voinței de înfăptuire însuflețind un mare popor sînt veridic ilustrate de pildă în ciclul « Coordonatele vieții patriei » de P. P. Ossovski, punctînd într-o serie de pînze întîmplările înscrise în « Anul 1930 », « Anul 1943 », « Anul 1965 », constituindu-se într-o convingătoare panoramă a încercărilor și izbînzilor.
Nu putea să lipsească, firește, în această imagine a patriei luptătoare și muncitoare, chipul celui ce a pus temeliile Uniunii Sovietice, Vladimir Ilici Lenin, așa cum l-a văzut N. N. Jukov, artist al poporului al U.R.S.S., în gravurile « La ceas tîrziu » și « Cartea de căpătîi ». Oamenii mari ai Rusiei, de la Tolstoi

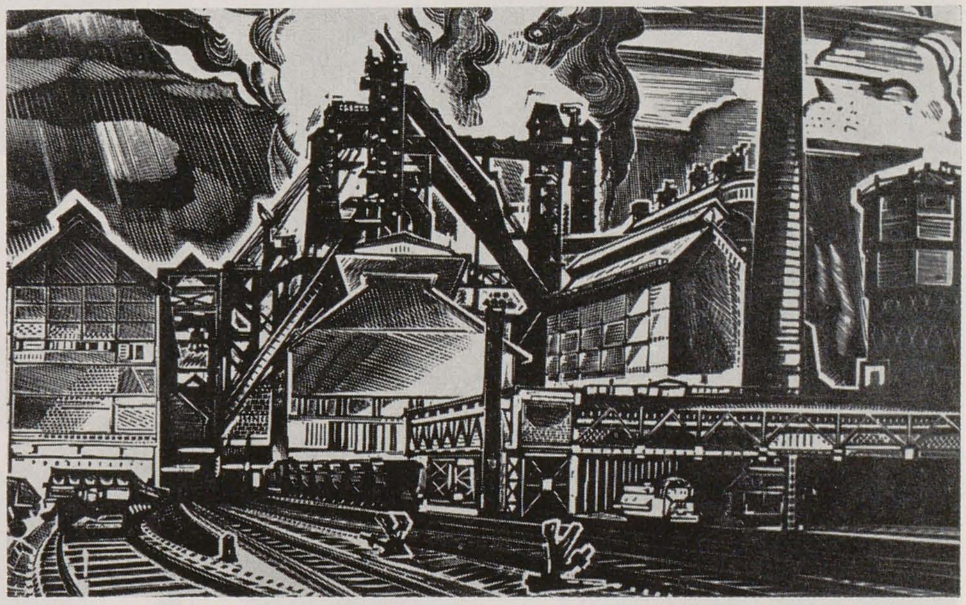
1. PISAREV A.I.: Primăvara pe rîul Moscova — pictură; 2. GAVRILOV V.N.: Ultima zăpadă — pictură; 3. BRITOV K.N.: Zăpadă de septembrie — pictură; 4. KORGEN G.M.: Homer — pictură; 5. RAKȘA I.M.: Sondă — tempera; 6. KOLCEANOV A.M.: Aici se naște oțelul — grafică; 7. KINCEANOV A.N.: Miner topograf — pictură; 8. PANTELEEV A.V.: Dimineața în mină — pictură



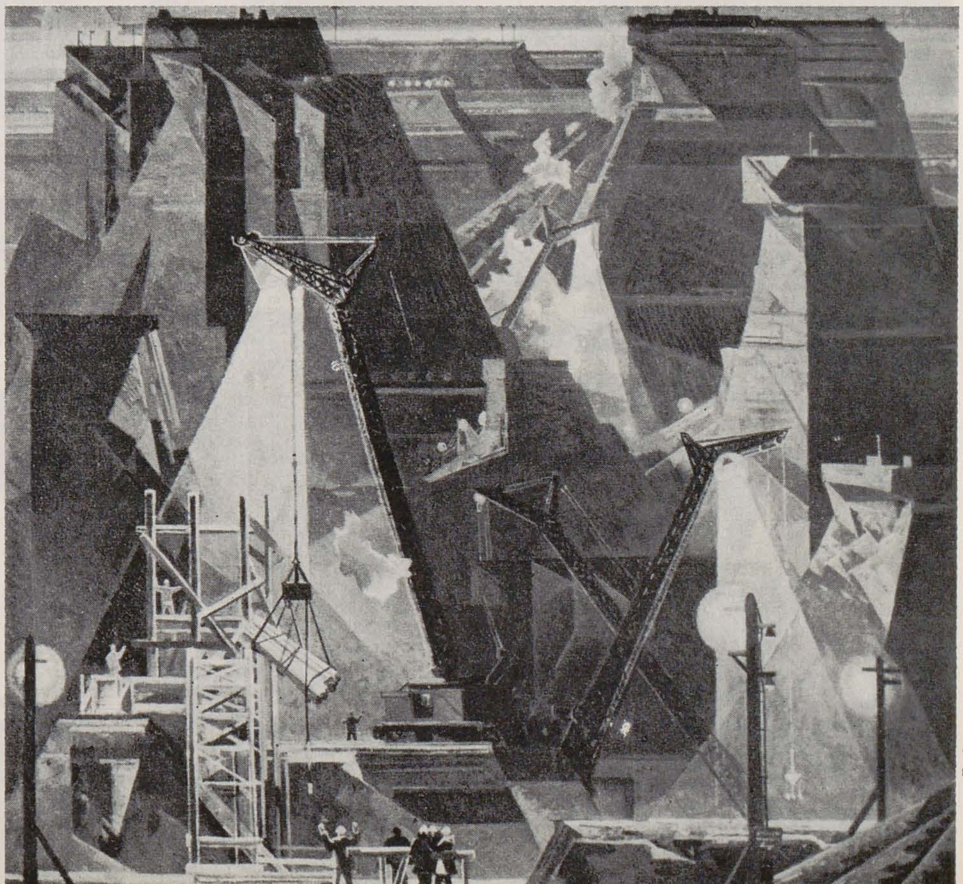
2, 3



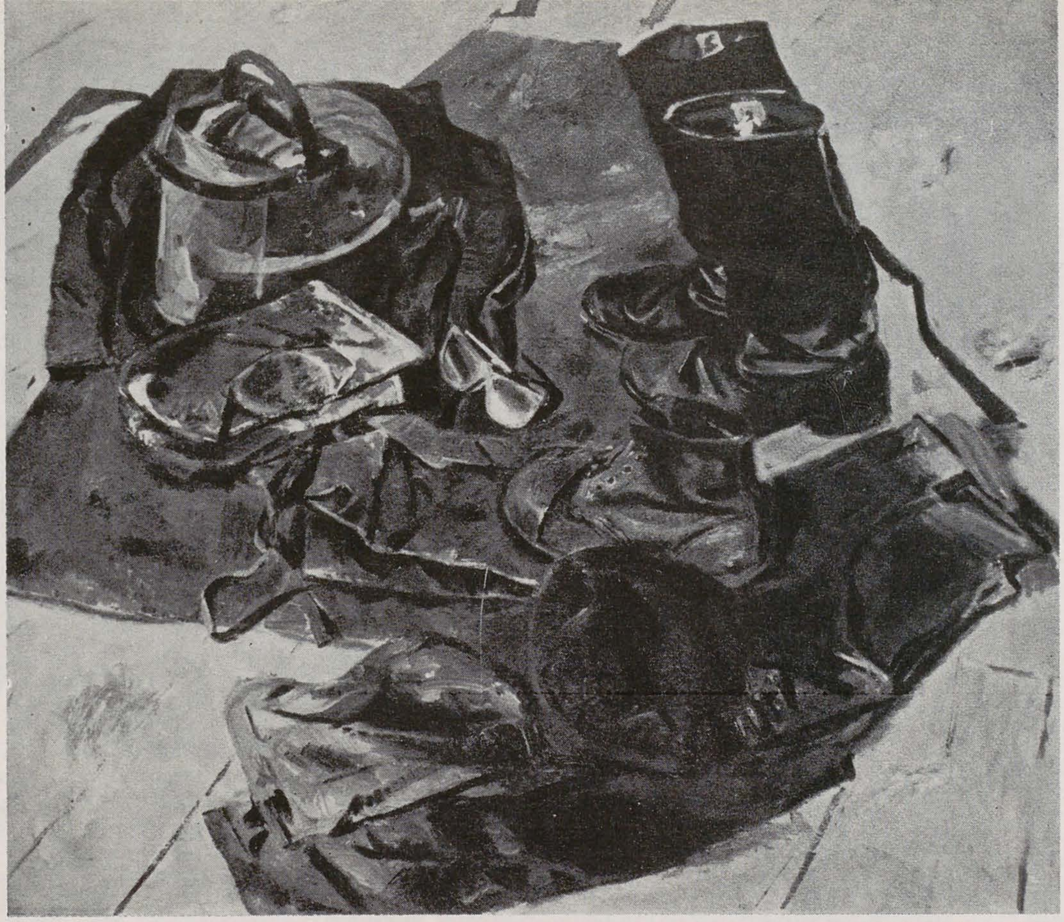
4, 5



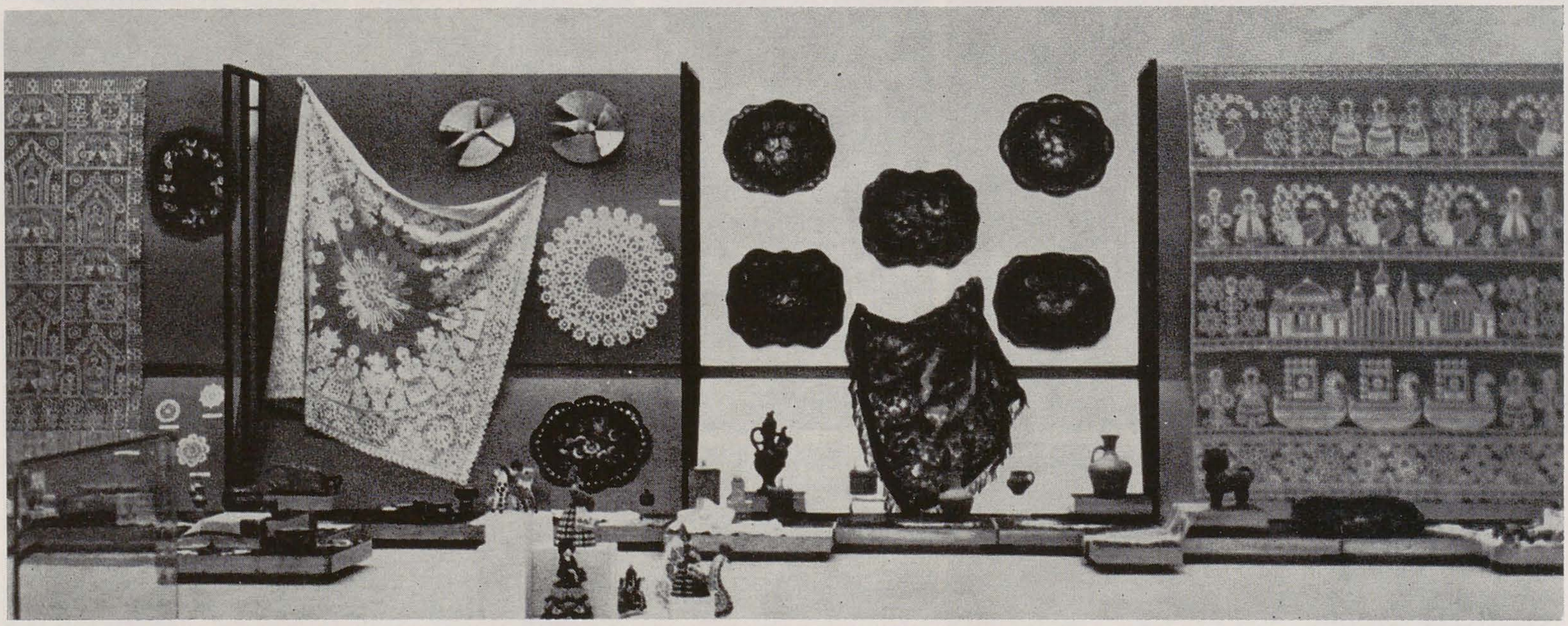
6



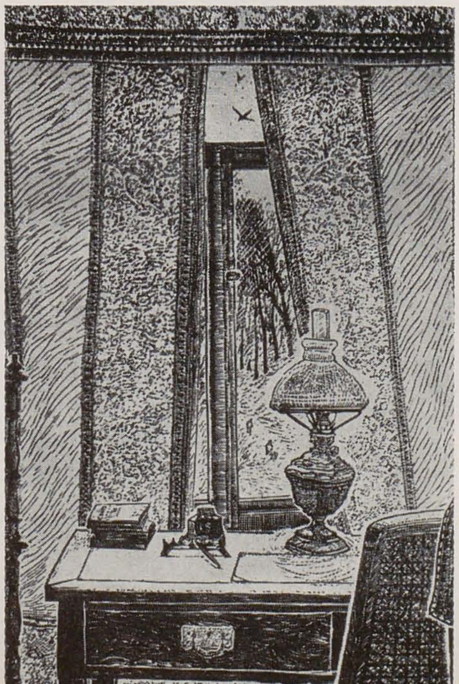
7, 8



9, 10



11



12, 13

și Gorki, — xilogravuri de F. D. Konstantinov — la Lunacearski, — gravură de N. N. Jukov — și Tvardovski — litografie de I. L. Bruni — dar și oamenii simpli ca de exemplu « Secretara Tania » de V. G. Kubarev, sau « Mecanici și sudori » de I. G. Nekrasov, sînt prezenți în marea serie a lucrărilor de grafică prezentată în expoziția de la București. Tehnici din cele mai diferite sînt stăpînite de graficienii ruși și în domeniul ilustrației de carte, fiind destul să amintim numele unui E. A. Kibrik, binecunoscutul ilustrator al lui « Till Buhoglindă » de De Coster și al lui « Colas Breugnon » de R. Rolland. Orașele Rusiei, în primul rînd Moscova, ca și uzinele, sovhozurile, marele Război pentru apărarea patriei, pămînturile desțelenite, Asia Centrală, Daghestanul, Siberia, atîtea din locurile și întîmplările făcînd parte din istorie dar și din viața contemporană a patriei sovietice își găsesc locul în această caleidoscopică imagine oferită de o grafică viguroasă și expresivă uneori, delicată și mai mult sugerînd alteori.

Tablourilor și gravurilor li se alătură, în această expoziție, lucrările de artă decorativă și aplicată, aducînd cu ele ceva din larga respirație a creației populare rusești. Meșteri artizani din nordul și sudul Rusiei, din centre vestite cum sînt Palehul și Fedoskino, dar și din locuri mai puțin cunoscute publicului nostru, cum este Elețul sau Holuiul, sînt prezenți cu lucrări din diferite genuri. Miniaturile pe casete de papier-maché lăcuite și aurite, lucrate cu o migală orientală, sînt o adevărată introducere în istoria populară și în lumea basmului rusesc, dar și în folclorul contemporan și în istoria recentă a Rusiei Sovietice. Miniaturiștii din Mstera au transpus în imagini pline de fantezie fie poveștile cu « Călușul cocoșat » și « Din porunca știucii », fie întîmplările din satele și colhozurile regiunii. Iar pe așa-numitele « Tăvi de Jostovo », un gen de artă decorativă puțin răspîndit constînd în lăcuirea și pictarea în ulei a unor suprafețe metalice, subiectul preferat sînt florile.

O surprinzătoare categorie este alcătuită din dantelele tradiționale lucrate la Vologda, Kirov, Eleț, în nordul republicii și din broderiile aplicate pe seturi utilizabile în interioare moderne. De o mare finețe, aceste dantele și broderii sînt folosite uneori și ca panouri decorative de mari dimensiuni, cum sînt cele lucrate de G. N. Mamrovskaia din Vologda.

Pline de umorul sănătos al poporului sînt figurinele sculptate în os sau piatră, provenind din Iakuția și din Arhangelsk sau din regiunea Tuvină, împletindu-se tradițiile locale cu realizările contemporane. Jucăriile din Dîmov, ceramica din Balharî sau din Riazan, sculpturile în lemn din Daghestan sau din regiunea Gorki, completează un sector extrem de interesant al expoziției, ilustrînd marea varietate de tehnici puse în slujba exprimării bucuriei de viață caracteristică creației populare. Am nota că multe din operele de artă decorativă și aplicate expuse sînt anonime, introducîndu-ne astfel în marele laborator al unui întreg popor.

Publicul bucureștean a vizitat cu mult interes expoziția « Rusia Sovietică », manifestîndu-și prețuirea față de calitățile operelor prezentate în cadrul manifestărilor dedicate celei de a 60-a aniversări a Marii Revoluții Socialiste din Octombrie.

PAUL PETRESCU

9. NECITAILO V.K.: Academicianul N.N. Semenov — pictură; 10. JEMERIKIN V.F.: Productivitate — pictură; 11. Imagine a panourilor cu țesături și ceramică; 12. MUNHALOV A.B.: Asalt — grafică; 13. EISENSCHTADT E.E.: Masa de lucru a lui Lenin — grafică

CORESPONDENȚĂ DIN MOSCOVA

Ne-am început itinerarul moscovit la Hotel Rossia, care îi oferă temporarului său locatar comoditate și-l invită de la ferestrele numeroaselor sale nivele la tot atîtea spectacole pe aceeași temă a integrării structurilor arhitecturale istorice în urbanismul contemporan. Edificiul, structură modernă, a fost implantat într-un dialog stabil cu o salbă de construcții vechi, care, restaurate cu indiscutabil respect pentru valoarea lor artistică, arhitecturală, istorică, sporesc numărul mare al muzeelor și al caselor memoriale, acest conserv cultural moscovit devenit, cu timpul, unul dintre cele mai importante locuri de contact social în marea capitală: la orice oră de funcționare a muzeelor întîlnești mulți vizitatori, mai ales perechi de tineri. Și nu mă gîndesc în primul rînd la Kremlin, la Tretiakov sau Pușkin sau Zagorsk sau Kolomenskoe, foarte solicitate. Mă gîndesc, de pildă, la Muzeul Arhitecturii, mai puțin atractiv, dar unde, în sălile expunerii temporare, un public foarte divers urmărea cu interes explicațiile și contempla cu încîntare expoziția, organizată în schimbul cultural cu italienii, cuprinzînd un ansamblu de copii după celebrele mozaicuri din Ravenna. Execuția cu deosebită grijă a copiilor în material original a asigurat valoarea expoziției, importanța ei echivalînd-o pe aceea a « curții florentine » din expunerea permanentă a Muzeului Pușkin. Sau mă gîndesc la Muzeul de artă orientală, unde grupuri numeroase, de asemenea, așteptau la intrare: muzeul prezenta o expoziție temporară cu lucrări din colecții particulare — artă rusă de la sfîrșitul secolului trecut și începutul secolului nostru, introducîndu-l pe vizitator în creuzetul în care se cristalizau debuturile artei moderne cu experiențe, propuneri, soluții de care astăzi nu mai putem face abstracție la o retrospectivă a artei europene a secolului 20. Citînd nume de artiști — N. Goncearova, M. Larionov, B. Lentulov, P. Concealovski, A. Usto-Mumin, A. Volkov, P. Filonov, M. Ciniakova, I. Mașkov, A. Kuprin ș. a. — se poate sugera, așadar, chiar în limitele unei atari expoziții, dimensiunile unui demers creativ impresionant. Asociată unei asemenea expoziții, retrospectiva lui Nicolai Demianovici Grițiuk (1922—1976), deschisă în sălile Uniunii Artiștilor Plastici, pune în dreaptă lumină raportul dintre tradiție și opera novatoare a uneia dintre personalitățile contemporane ale artei sovietice. Mai puțin cunoscut la noi, Grițiuk, care, terminîndu-și studiile la institutul moscovit de arte plastice prin anii 50 și după un scurt popas leningrădean, și-a petrecut aproape toată viața la Novosibirsk, a deschis numeroase expoziții personale la Moscova, Voronej, Omsk, Barnaul, Novokuznețk, Propokopiesk, Riga, în Polonia, Iugoslavia, R.D.G., a parti-

cipat la expoziții sovietice organizate în Norvegia, Finlanda, Cehoslovacia, Mexic, Liban, Cuba, Irak, Afganistan, R.P.D. Coreană, S.U.A., Franța. Lui Grițiuk îi plăcea să se considere un urbanist, drept urmare ciclurile sale de peisaje din mediul orașului — Moscova mea, Crimeea, Leningradul, Novosibirskul ș.a. — se întemeiază pe o solidă construcție compozițională, realizînd un edificiu spațial, același nu numai în peisajele de o infinitate a variantelor soluțiilor compoziționale cromatice ci și în seriile de naturi moarte sau interioare organizate « în jurul mesei », care comunică o bine structurată viziune asupra lumii. Întrepătrunderea dintre real și fantastic, sub semnul căreia se înscriu numeroase lucrări, mi-a evocat la un moment dat cu acuitate proza lui Bulgakov, iar la o verificare a impresiilor am aflat că Dostoievski, Bulgakov și Aitmatov au fost scriitorii preferați ai pictorului. O lume fantastică, de o expresivitate tulburătoare. Cel mai mare număr de vizitatori — de la delegațiile oficiale și corpul diplomatic la publicul larg — îl înregistrau în această perioadă expozițiile consacrate aniversării Marii Revoluții Socialiste din Octombrie. Din bogăția temelor am optat (spre a ilustra însemnărie de față) pentru aceea a configurării chipului uman, temă ce revenea insistent, deopotrivă în expoziția din sălile institutului de arte plastice sau din cea gigantică de la Manej (deschise în timpul vizitei noastre). Pe de o parte, expozițiile, în genere, ilustrează înflorirea tuturor ramurilor artelor vizuale și a genurilor artistice de la afiș la ilustrație, de la tapiserie la sculptură, de la pictura de șevalet la prototipul pentru produse industriale, pe de altă parte certifică participarea la această dezvoltare a artiștilor din diversele republici ale Uniunii Sovietice. Spre a întregi acest tablou sinoptic, am întreprins o vizită la Combinatul de artă monumental-decorativă din Moscova, un șantier permanent unde, între execuția numeroaselor proiecte pentru vitralii, mozaicuri, sgraffito, etc. etc., am asistat la una din fazele de pregătire a unui mozaic de vreo șase sute mp destinat centrului civic al orașului Togliatti și la asamblarea pentru sudură a unei mari sculpturi din oțel, un Prometeu destinat Institutului de electricitate. Într-una din zile, pașii m-au purtat pe modernul bulevard Kalinin, acest « prospect » de beton, metal și sticlă. Aici se află una din marile librării din Moscova. Între secțiile librăriei m-a atras, prin ceea ce avea inedit raportată la librăriile noastre, secția ei de afișe. Aici se vînd în medie un milion de afișe pe lună. Probabil, am presupus, pentru instituții, întreprinderi, organizații. Nu. Acestea sînt aprovizionate, prin virament, de către alte unități. Am operat mental un calcul, ținînd seama de populația Uniunii Sovietice, de aceea a Moscovei, de numărul de turiști străini, și totuși, am conchis, un milion de afișe vîndute pe lună este o performanță. HORIA HORȘIA

---

1. VERA MUHINA: *Flacăra revoluției, bronz, Muzeul Revoluției, Moscova (p. 53), foto: Victor Antoș;* 2. A. TIHONOV: *Studiu pentru Familia, ulei;* 3. V. HABAROV: *Potretul lui Victor Kaliakin, ulei;* 4. E. TUPKINA: *Autoportret, ulei;* 5. I. ANMANIS: *Natură moartă cu ceas, ulei;* 6. L. KIRILOVA: *Autoportret, ulei;* 7. A. SIDENKO: *Creanga cu mere, acvaforte;* 8. J. EVIRBULIS: *Ilustrație de carte, tehnică mixtă;* 9. G. ELFIMOV: *Din seria Jocuri de copii, litografie*

Puțini artiști au suscitat atîta polemică în jurul creației și personalității lor cît a suscitat Courbet. Și astăzi încă, după un secol de la moarte, prejudecata se mai înfruntă cu adevărul, resentimentul cu admirația. Totuși, fapt esențial, prestigiul postum al lui Courbet cunoaște o continuă ascendență. Cu aproape un deceniu în urmă puteam afirma: « Skira, editorul atîtor comori de artă, încă nu s-a încumetat să acorde meșterului din Ornans un loc în colecția care poartă ca titlu ,,Gustul epocii noastre'' [1]». Și iată, în 1971, o asemenea carte a apărut [2]; gustul epocii îl revendică pe Courbet.

Pe fundalul controverselor, figura lui se detașează impunătoare. Nu pur și simplu pentru ceea ce o leagă de destinul istoric al unui curent, *Realismul*, așa cum am arătat și altădată; și nici numai pentru conștiința civică, eminamente democratică, sub semnul căreia realismul lui Courbet s-a afirmat; ci pentru că acest pictor « terestru », « materialist », « fără imaginație », « lipsit de gust », care pare fixat în tiparele imuabile ale tradiției, a împins de fapt pictura mai departe, conferindu-i, printr-o inventivitate care ține mai mult de resortul simțirii decît al meditației, o nouă spiritualitate. Este falsă credința încă a unora că realitatea interpretată de Courbet n-ar fi o realitate *transfigurată*. Dacă obiectivitatea lui ar fi fost atît de absolută nu s-ar fi putut vorbi la el de originalitate, de creație și de influența fecundă pe care a exercitat-o.

Adevărul este că problematica picturii lui Courbet se dovedește complexă și dificilă. Ceea ce reprezintă imaginile acestei picturi poate fi recunoscut de oricine, dar modalitățile ei de reprezentare pretind spre a fi înțelese un grad înalt de percepție sensibilă și de maturitate intelectuală. Forță, vigoare, soliditate, simț al concretului și materiei sînt fără îndoială virtuțile definitorii ale artei lui Courbet, subliniate de atîtea ori de exegeții săi în decursul timpului. A nu le asocia însă cu *poezia*, a neglija implicația lor metaforică și coeficientul lor de tulburător mister, înseamnă a nu accede decît superficial la mesajul creației pictorului. Prezența lui în actualitate ilustrează reacția împotriva unei asemenea superficialități. În perioada dintre cele două războaie mondiale, André Lhote socotea: « Infinit mai puțin cultivat decît Delacroix, necioplit, juisor și prin urmare mai puțin aproape de adevărata măreție, Courbet atinge totuși o înălțime egală, sub impulsul sentimentelor pe care publicul le numește vulgare » [3].

Desigur, Courbet a avut limite și scăderi, pe care temperamentul său zgomotos în unire cu o egolatră conștiință de sine le-a scos perpetuu în evidență, fie în planul picturii, fie în al comportamentului. Nu toate tablourile sale celebre au însemnat o contribuție inovatoare în cîmpul mijloacelor formale de exprimare plastică, și nici toate manifestările sale răsunătoare o ținută morală elevată. Dar inima acestui mare copil teribil a fost o inimă caldă și generoasă (« Courbet — spunea Monet — a fost întotdeauna atît de încurajator și de bun cu mine încît mă împrumuta și cu bani în momentele dificile » [4]), iar ca pictor facultățile sale creatoare îi acordă o dimensiune în felul ei unică. Este astăzi unanim recunoscut că între Courbet și Impresionismul de mai tîrziu există mai mult decît atitudinea binevoitoare față de protagoniștii în fașă ai acestuia, deși, întru cît îi privește, nu se poate vorbi efectiv de o descendență.

Aportul artistului la pictura cea mai avansată a timpului său este dintre cele mai importante. Ca și Corot (însă public, nu doar în schițele de culoare sau lucrările intime păstrate în dulapul atelierului), Courbet — pornind de la exemplul unor Rembrandt și Hals — a recurs în peisajele și compozițiile sale de plein-air la sinteza petei de culoare și a înlocuit efectul de linsă netezime a suprafeței tabloului cu cel de viguroasă plasticitate a tușelor, obținînd armonia întregului și impresiile de relief și adîncime numai din raportul just al valorilor; el a renunțat la frotiuri și glasiuri, la suprapunerea de straturi de culoare subțiri și transparente, procedee cu o lungă tradiție, practicate mai ales de academiști, și a preferat un singur strat de culoare, consistent ca pastă dar sensibil modelat în ton, cu totodată subtile diferențieri de nuanță, și realizat din tușe energice, de obicei cu cuțitul. Théophile Silvestre — un critic care

Domnișoarele de pe malul Senei

a beneficiat de numeroase conversații cu Courbet și l-a văzut pictînd — observa încă în 1855, fără a putea trage toate concluziile care se impun cu ușurință azi: « Courbet pornește gradat, de la umbra cea mai puternică la lumina cea mai vie. Armonia tablourilor sale este rezultanta francă a tonurilor. El împăstează în mod egal primele planuri, orizonturile, umbrele, luminile, și obține ieșindurile (« les saillies ») și fugile (« les fuites ») numai prin calitatea tonului și precizia modeleului » [5]. Datorită aspectelor care îl situau în continuitatea tradiției (tonalitatea generală întunecată și finitul execuției, de o precizie formală împinsă uneori prea departe), contemporanii artistului au sesizat aproape numai ceea ce era nou la el în abordarea subiectelor; i-a șocat disprețul său pentru idealul academic, pentru așa-zisul « stil nobil », concretizat în faptul că picta scene comune, din viața de toate zilele, și că acorda oamenilor simpli, muncitori sau țărani, o importanță egală cu a eroilor agreați de pictorii de istorie.

Dar deja Georges Riat — monografistul, pînă azi, cel mai substanțial al lui Courbet — avea să remarce, la abia trei decenii de la moartea pictorului: « Juxtapunerea de tonuri parțiale pe care Silvestre a discernut-o foarte bine la Courbet, duce la diviziunea luminii, la analiza părților ei consecutive, pe care Impresionismul nu va întîrzia s-o proclame ca fiind însăși baza picturii. Manet și Monet se gîndeau încă de pe atunci la ea și studiau cu grijă operele lui Courbet; și nu este un paradox să susții că ele conțineau germenele noii doctrine, dat fiind pe de altă parte că paleta artistului se lumina din ce în ce mai mult și înclina spre intensitatea (« la blancheur ») colorațiilor atmosferice » [6]. Această judecată este amendată azi prin conștiința rolului precursor jucat de Constable și Turner, dar ea nu anulează modernitatea, la Courbet, a procedeului, iar filiația pe care de pildă un tablou ca *Domnișoarele de pe malul Senei* o stabilește cu Impresionismul este unanim recunoscută (a se vedea reproducerea alăturată a tabloului și textul analitic care o însoțește). Marinele lui Courbet pledează și ele în acest sens, nu doar prin gradul lor intens de lumină și culoare, ci și prin dinamica însuflețită a tușelor, de o forță nemaiîntîlnită și de un efect deopotrivă pictural și plastic, care le conferă o valoare supremă printre astfel de peisaje.

În ultimele decenii, critici ca Venturi, Cassou, Francastel, au relevat cu toții contribuția adusă de Courbet la orientarea modernă a picturii. Nu vom stărui asupra unor implicații deja puse în lumină cu alt prilej [7]. În schimb vom încerca să oferim cititorului un portret moral și profesional al artistului, rezultat din propriile mărturii orale și scrise. RADU BOGDAN

[1] Radu Bogdan, *La un veac și jumătate de la nașterea lui Courbet*, în *România literară*, din 12 iunie 1969, p. 26, de asemenea în *Reverii lucide*, București, 1972, p. 164.
[2] André Fermigier, *Courbet*, Geneva, 1971.
[3] André Lhote, *La peinture, Le coeur et l'Esprit, suivi de Parlons Peinture*, Paris, 1950, p. 377; prima ediție în care apare textul citat a apărut sub titlul *Parlons Peinture*, Paris, 1936.
[4] Citat în Jean Leymarie, *L'Impressionnisme*, vol. I, Geneva, 1959, p. 44.
[5] Théophile Silvestre, *Les Artistes Français*, Paris, f.d., p. 137; prima ediție: 1855—56.
[6] Georges Riat, *Gustave Courbet peintre*, Paris, 1906, p. 146.
[7] Radu Bogdan, *Op. cit.*: « Cézanne odinioară, într-o convorbire cu Joachim Gasquet, și mai tîrziu Lionello Venturi, Jean Cassou, Pierre Francastel, în scrierile lor, au scos rînd pe rînd în evidență semnificația de prim ordin a unei anecdote din viața lui Courbet. Pictorul lucra la un peisaj. La un moment dat, după ce (fără să-și fi dat seama ce era în realitate obiectul care îi impresionase retina) tocmai așternuse pe pînză cîteva tușe spontane sugerînd o legătură de vreascuri văzută din depărtare, el rugă pe cineva din preajmă-i să verifice adevărul. Se dovedi că percepția lui Courbet fusese justă. Cu alte cuvinte reprezentase aparența optică a unei legături de vreascuri, mărginindu-se la cîteva simple pete de culoare, nefinisate, necesare armoniei cromatice a tabloului. ,,Există în această anecdotă — spune Francastel — mărturia că întregul principiu al distrugerii obiectului se afla deja în percepția lui Courbet, nu și în stilul său, căci, dimpotrivă, în rest el ține să ofere spectatorului subiecte perfect lizibile. Cînd această lizibilitate se acomodează cu așternerea în anumite porțiuni ale pînzei a unei pete de culoare necesare echilibrului tabloului, el renunță fără ezitare să expliciteze detaliul dar nu deduce din această observație un principiu general de estetică. Viziunea sa e mai modernă decît teoria sa'' (Pierre Francastel, *Art et Technique*, Paris, 1956, p. 146). Așadar — cu toate că artistul nu-i repercutează consecințele pe planul teoretic — operează în pictura lui Courbet un principiu al sintezei figurative care depășește stricta reprezentare a obiectului. Aceasta, în timp ce maestrul, contrazicîndu-și licențele practice, va continua să declare: ''Nu poți reda o culoare factice a cărei realitate îți scapă'' ».

GUSTAVE COURBET 1877—1977

ANIVERSĂRI UNESCO

ANTOLOGIE MĂRTURII ORALE ȘI SCRISE

Scumpe și mare Poet,
Ați spus-o, am independența feroce a munteanului; cred că se va putea scrie cu îndrăzneală pe mormîntul meu, așa cum spune prietenul Buchon: *Courbet sans courbettes (Courbet fără plecăciuni* — R.B.) .
Mai bine decît oricine altcineva, poete, știți că din fericire țara noastră este în Franța, rezervorul acestor oameni răscoliți uneori întocmai ca pămînturile cărora le aparțin, dar adesea și cioplițí în granit.
Nu vă faceți o idee exgerată despre valoarea mea; puținul pe care l-am făcut era greu de făcut. Cînd am sosit, împreună cu prietenii mei, dumneavoastră absorbiseți întreaga lume, ca un Cezar uman și în plină putere.
Cînd erați în floarea vîrstei, dumneavoastră și Delacroix nu aveați ca mine Imperiul pentru a vă spune: *În afara noastră nu există salvare*. Nu aveați un mandat de aducere împotriva propriei dumneavoastră persoane, mamele dumneavoastră nu făceau ca a mea subterane în casă pentru a vă ascunde de jandarmi.
Delacroix n-a văzut niciodată la el soldați care să-i violeze domiciliul, ștergîndu-i tablourile cu un hîrdău de benzină, din ordinul unui ministru. Lucrările sale nu erau date afară din Expoziție în mod arbitrar, cu tablourile sale nu se făceau bisericuțe ridicole în afara saloanelor Expoziției, discursurile oficiale din fiecare an nu-l desemnau animozității publice, nu aveau ca mine această haită de cîini bastarzi urlînd pe urmele sale, în serviciul stăpînilor lor ei înșiși bastarzi. Luptele erau artistice, era vorba de chestiuni de principiu, nu erați amenințat cu proscripția. Porcii au vrut să mănînce arta democratică în leagăn; cu toate acestea, arta democratică în creștere îi va mînca pe ei. Cu toată opresiunea care apasă generația noastră, în ciuda faptului că prietenii mei sînt exilați, hăituiți, chiar și cu cîinii, în pădurile Morvanului, am mai rămas încă patru sau cinci . . . Sîntem destul de puternici, în ciuda renegaților, în ciuda Franței de astăzi și a turmelor ei apucate de nebunie, vom salva arta, spiritul și onestitatea în țara noastră.
Da, voi veni să vă văd, îi datorez conștiinței mele acest pelerinaj.
Cu *Pedepsele (Châtiments)* dumneavoastră m-ați răzbunat pe jumătate.
Voi veni să stau dinaintea simpaticului dumneavoastră refugiu, ca să contemplu spectacolul mării pe care o aveți acolo. Priveliștile munților noștri ne oferă de asemenea spectacolul nemărginit al imensității, golul de neumplut îți dăruiește liniște.
Mărturisesc, Poete, îmi place pămîntul solid și orchestra cirezilor fără număr ale munților noștri.
Marea ! Marea ! cu farmecele ei mă întristează ! În bucuria ei îmi apare ca un tigru care rîde; în tristețea ei îmi amintește lacrimile crocodilului, și în mînia ei bubuitoare, monstrul în cușcă, ce nu poate să mă înghită.
Da, da, mă voi duce, cu toate că nu știu la ce punct mă voi arăta la înălțimea cinstei ce mi-o veți face pozînd în fața mea.

(Scrisoarea de mai sus — adresată lui Victor Hugo — datează din 28 noiembrie 1864. În post-scriptum-ul unei alte scrisori, adresată la 27 decembrie unui prieten, Courbet îi comunică: « Am primit de la Victor Hugo o scrisoare magnifică. Dorește să mă duc să-i fac portretul. Îmi spune în încheiere că ușile casei sale îmi sînt larg deschise și că-mi oferă capul și gîndurile ».)

În societatea noastră atît de civilizată sînt nevoit să duc o viață de sălbatic; trebuie să mă eliberez chiar și de guverne. Poporul se bucură de simpatiile mele; trebuie să mă adresez direct, să-mi sorb știința din el, și el să mă facă să trăiesc.

(Dintr-o scrisoare către Francis Wey, din 10 martie 1850)

Da, scumpul meu prieten, sper să trăiesc din arta mea toată viața, fără a mă fi îndepărtat vreodată măcar cu un rînd de principiile mele, fără să-mi fi mințit vreodată, fie și numai o singură clipă, conștiința, fără chiar să fi făcut pictură largă cît mîna pentru plăcerea indiferent cui, nici pentru a fi vîndută.

(Dintr-o scrisoare către Alfred Bruyas, din mai 1854)

Într-adevăr, știți mai bine ca oricine că nu recurg la speculații, că mă comport fără jenă, și că fac însăși din public martorul defectelor mele. Poate că asta înseamnă orgoliu, dar ar fi vorba, în orice caz, de un orgoliu lăudabil, căci mă lipsește din cinste de ceea ce pictura mea ar fi putut să-mi aducă. În sărăcia mea am avut întotdeauna curajul de a nu fi decît ceea ce sînt, fără vorbe în vînt, fără a păcăli pe nimeni, și, cu toate acestea, cunoscîndu-mi arta temeinic așa cum o cunosc, mi-ar fi fost ușor să procedez altfel: dar există legile nașterii pe care e greu să le înfrîngi. Bunicul meu, care era un republican din '93, găsise o maximă pe care mi-o repeta într-una: *Strigă puternic și umblă drept*. Tatăl meu a urmat-o întotdeauna și eu am făcut la fel . . .

(Dintr-o scrisoare către Francis Wey, din 20 aprilie 1861)

În momentul de față corespondez cu Prudhon; facem împreună o lucrare importantă, care leagă arta mea de filosofie și lucrarea lui de opera mea. E vorba de o broșură care va fi vîndută în Expoziția mea din Anglia, cu portretul său și al meu: doi oameni care au sintetizat societatea, unul în filosofie, celălalt în artă, și amîndoi din același ținut. Mai am să-i transcriu încă șapte pagini, înainte de ora șase . . Niciodată, în viața mea, n-am scris atîta. Dacă m-ai vedea ai muri de rîs. Sînt înecat în hîrțoage; îi scriu lui Prudhon în fiecare zi, 5 sau 10 pagini de estetica artei care se face, și a artei pe care o fac și pe care vreau s-o institui . . . Vom avea în sfîrșit un tratat de artă modernă definitiv, și drumul, indicat de mine, corespunzînd cu filosofia prudhoniană.

(Dintr-o scrisoare a lui Courbet către tatăl său, din iulie 1863. Broșura în cauză, care nu trebuia să aibă inițial decît 12 pagini, a devenit pînă la urmă un volum de 376 de pagini, apărut postum, în 1865, sub numele lui Prudhon și intitulat *Du Principe de l'Art et de sa destination sociale (Despre principiul artei și destinația ei socială)*. Volumul cuprinde 25 de capitole, din care 15 au fost redactate în întregime de autor; e vorba de primele 17, mai puțin capitolele VII și XVI; celelalte au fost « aranjate » și puse în ordine după indicațiile lui Prudhon. Pentru indicațiile de față, a se vedea: Georges Riat, *Gustave Courbet*, Paris, 1906, p. 209)

Caută dacă, în tabloul pe care vrei să-l faci, există o tentă încă mai închisă decît aceea; indică-i locul și așterne această tentă cu cuțitul sau cu pensula; în întunecimea ei, ea nu va indica probabil nici un detaliu. După aceea atacă prin gradații nuanțele mai puțin intense, încercînd să le pui la locul lor, apoi demitentele; în sfîrșit, nu-ți mai rămîne decît să dai strălucire tonurilor deschise, ele sînt mult mai puține decît obișnuiesc să pună romanticii; dacă ai simțit just, ceea ce ai făcut va apare luminat dintr-odată, și luminile prinse în zbor vor fi așezate în punctul lor adevărat.

(Dintr-o relatare a lui Francis Wey publicată în *Mémoires inédits*, Paris)

Vă mirați că pînza mea este neagră. Cu toate acestea, natura, fără soare, e neagră și întunecată; fac întocmai ca lumina; luminez punctele care ies în afară, și tabloul e gata . . . cuțitul e cel mai bun instrument al meu. Aș vrea să vă văd făcînd cu pensula stînci ca acestea, pe care timpul și ploaia le-a ruginit cu niște vine mari de sus pînă jos!

(Dintr-o relatare din 1864 a sculptorului Max Claudet, originar din Salins, care vizitase în acel an atelierul pictorului — Cf. G. Riat, p. 218—219)

În secolul comunist în care trăim, nimic nu e mai trist pentru un artist decît să vadă această expoziție de tablouri pe care o face în fiecare an . . . ce poate fi mai trist decît să vadă această mulțime care privește fără să vadă (ca și cum ar cădea din nori) și care are gîndul la afaceri. Totuși pentru ea au fost făcute toate acestea, căci artistul, în contact cu această lume a banului, a degenerat și nu-și mai îndeplinește misiunea. Nu mai este el acela care își impune lumii mănușa, ci lumea este cea care i-o impune pe a ei, astfel că din artă am căzut în modă. Dar totodată, ce poți face într-un secol care-și află bucuriile exclusiv în materialism? Întrucît lucrurile sînt astfel făcute încît omul e apreciat după cît e de bogat, spiritul s-a înclinat în fața banului. Artistul este și el negustor. Din cincisprezece tovarăși . . . cîți caută? Descoperi uneori o duzină care caută să inoveze, și care sînt singurii pe care se întemeiază speranța timpurilor ce vor veni . . . oameni de elită, oameni providențiali care au fost în toate timpurile la obiect, fără să ne obosească spiritul cu căutări istorice. Să luăm de pildă această epocă soldățească din care purcedem, și spuneți-mi ce ar fi devenit arta în Franța fără Prud'hon, Gros, și Gericault, în mîinile domnului David și banda lui. Fără a mă explica asupra îndreptățirii mai mici sau mai mari privind o calificare pe care trebuie să sperăm că nimeni nu e ținut s-o pricepă bine, mă voi mărgini la o desfășurare în cîteva cuvinte pentru a curma scurt neînțelegerile.

Am învățat, în afara oricărui sistem și fără a mă situa de o parte sau de alta, arta celor vechi și arta celor moderni. N-am vrut nici să-i imit pe unii, nici să-i copiez pe ceilalți: încă și mai puțin m-am gîndit să ajung la ținta găunoasă a *artei pentru artă*. Nu! Am vrut pur și simplu să adap la izvorul întregii cunoașteri a tradiției sentimentul pătruns de rațiune și independent al propriei mele individualități.

A ști pentru a putea, acesta mi-a fost gîndul. A fi în stare să traduc moravurile, ideile, înfățișarea epocii mele, așa cum le apreciez, a nu fi numai un pictor, ci și om; într-un cuvînt, a face artă adevărată, acesta e țelul meu.

(Din textul prefațator al Catalogului expoziției lui Courbet, din 1855, text socotit a fi « Manifestul realismului »)

Este greu să faci binele și te poți alege cu ciudate recompense cînd opui cinstea, devotamentul și dezinteresul, mersului egoist al societății. Am fost prădat, ruinat, difamat, tîrît pe străzile Parisului, ale Versailles-ului, murdărit de prostii și de injurii. Am mucegăit în închisorile celulare, care te fac să-ți pierzi rațiunea și puterile fizice; am dormit pe pămînt, înghesuit cu drojdia societății în putregai, transportat și retransportat din închisoare în închisoare, în spitale cu muribunzi în jurul tău, în trăsuri celulare, în cuști în care trupul nu poate să încapă, cu pușca sau cu revolverul la piept, timp de patru luni . . . Pe deasupra tuturor mizeriilor, în ceasul acesta trecem din mîinile republicanilor de la 4 septembrie la represaliile bonapartiștilor, care își însușesc clandestin puterea. Într-un cuvînt, e imposibil de descris ce se petrece. Nu știu dacă Franța va mai îndura ignominia unui nou regim napoleonian . . .

(Dintr-o scrisoare către Lydia Joliclerc, din Pontarlier, din septembrie 1871, cu referire la persecuțiile îndurate pentru a fi participat la Comună. Precum se știe, Courbet a fost făcut răspunzător de dărîmarea Coloanei Vendôme din Paris, și obligat la plata ruinantă a cheltuielilor ei de reconstruire. Hăituit în continuare, a fost nevoit să ia calea exilului în Elveția, unde a și murit la 31 decembrie 1877)

Fondul realismului înseamnă negarea idealului [1], la care am ajuns de cincisprezece ani prin studiile mele, și pe care nici un artist n-a îndrăznit vreodată, pînă azi, s-o afirme categoric . . . *Înmormîntarea de la Ornans* a fost în realitate înmormîntarea romantismului și nu a lăsat din această școală decît ceea ce era o constatare a spiritului uman, ceea ce în consecință avea drept de existență, adică tablourile lui Delacroix și Rousseau . . . Arta romantică era, ca și școala clasicistă, artă pentru artă. Astăzi, după ultima expresie a filosofiei, ești obligat să rezonezi, chiar și în artă, și să nu lași niciodată ca logica să fie învinsă de sentiment. Rațiunea trebuie să fie în orice caz dominanta omului. Expresia mea artistică este ultima, pentru că este singura care, pînă în prezent, a combinat toate aceste elemente. Conchizînd la negarea idealului și a tot ce urmează, ajung din plin la emanciparea individului și, în cele din urmă, la democrație. Realismul este prin esență arta democratică.

(Fragment dintr-o cuvîntare ținută la congresul întrunit cu prilejul expoziției din Anvers, în august 1861, și publicată în *Le Précurseur d'Anvers* din 22 august al aceluiași an)

Antologie și traducere de RADU BOGDAN

[1] Este vorba de idealul convențional și academic, al picturii « pompier », din Franța celui de-al doilea Imperiu.

EXPOZIȚIA ȘI CATALOGUL COURBET

La 30 septembrie 1977, urmînd să rămînă accesibilă publicului pînă la 2 ianuarie 1978, s-a deschis la Paris, în vastele săli de la Grand Palais, expoziția centenarului morții lui Courbet. Catalogul editat cu acest prilej constituie unul din cele mai prețioase instrumente de lucru puse la dispoziția istoricilor de artă preocupați de figura marelui artist.

Prefața, semnată de Alan Bowness, profesor de istoria artei la Courtauld Institute of Art din Londra (expoziția fiind organizată în colaborare cu Art Council of Great Britain, care i-a asigurat continuitatea în metropola Angliei, de la 18 ianuarie la 19 martie), se încheie cu această semnificativă și entuziastă concluzie: « În ultimă instanță, sîntem izbiți de transparența magică a picturilor lui Courbet, de minunatele suprafețe ale acestor tablouri în care materia este atît de prezentă și atît de vie. Aici rezidă adevăratul realism al lui Courbet și prin aceasta va seduce el o îndepărtată generație, aceea a lui Braque și Picasso, cînd, în 1912, aceștia vor încerca să evadeze din dilema în care i-a întemnițat analiza lor cubistă și vor încerca să facă să prevaleze aspectul fizic al lucrurilor asupra iluziei. André Breton îl situează și el pe Courbet, în *Poziția politică a Suprarealismului*, cînd îl compară pe David, pictorul oficial al Revoluției, și care totuși nu contribuie la evoluția artei, cu Courbet, revoluționarul idealist, a cărui operă este străină de insurecție, dar care « prin numai virtutea tehnicii sale s-a bucurat de o iradiere atît de considerabilă încît se poate susține astăzi fără exagerare că întreaga pictură modernă ar fi fost alta, dacă această operă n-ar fi existat » (André Breton, *Position politique du Surréalisme*, Paris, 1935, p. 30). Nenumărate sînt mărturiile influenței lui Courbet. [. . .] « În expoziția aceasta întîlnim tablouri care i-au aparținut lui Puvis de Chavannes, lui Matisse, lui Dunoyer de Segonzac. În 1925, Chirico a scris o cărțulie despre Courbet, Picasso l-a copiat pe Courbet și a posedat opere ale sale (ca și astăzi Henry Moore). Nimeni n-a definit mai bine ca el pe pictorul cu adevărat pictor. Un secol după moartea lui Courbet, a venit timpul ca publicul să împărtășească admirația pe care i-o închină artiștii. Această expoziție, apropiată prin conținut și dimensiuni de aceea pe care Courbet a organizat-o el însuși în 1867, și de aceea pe care prietenii săi i-au consacrat-o în 1882, ne oferă unica ocazie de a judeca din nou și cu toată obiectivitatea pe omul care pretinde, pe bună dreptate, a fi inventat, sau cel puțin a fi întemeiat, arta modernă ».

O substanțială biografie, cu toate datele la zi, e semnată de Marie Thérèse de Forges, conservator onorific al Muzeelor Naționale din Franța. Viața lui Courbet e urmărită în numeroase și succinte etape și prezentată sub aspecte rămase pînă azi adesea în umbră, autoarea fiind unul din cercetătorii contemporani ai marelui artist, la mai buna cunoaștere a căruia a adus o seamă de contribuții recente.

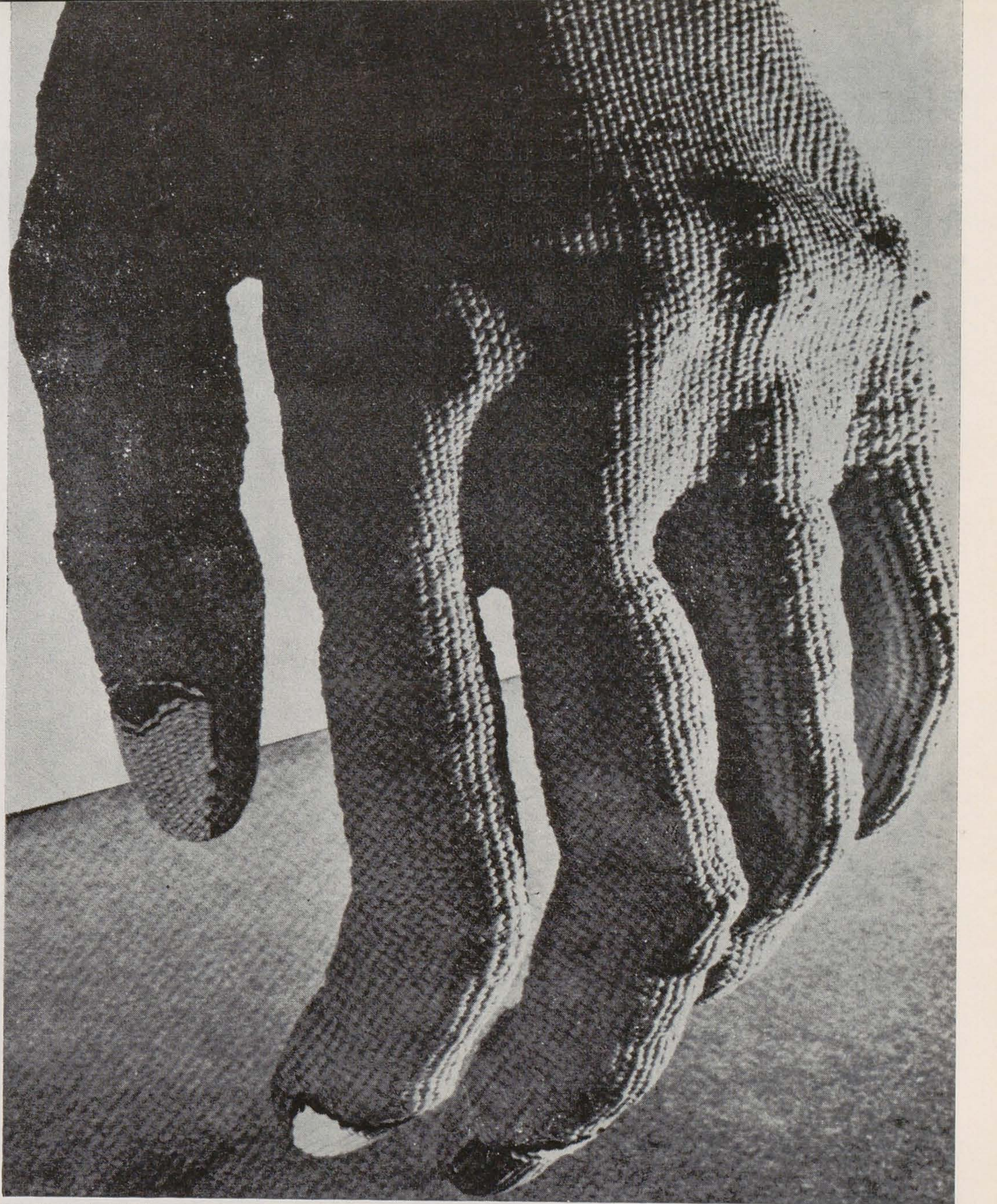
Catalogul propriu-zis și largile texte documentar-analitice care însoțesc fiecare tablou sînt redactate de Hélène Toussaint, autoare totodată a unui studiu amplu publicat în anexă, privind *Dosarul « Atelierului » lui Courbet*, din care rezultă că ceea ce pictorul a intitulat « alegorie reală determinînd o fază de șapte ani din viața mea artistică », este de fapt o operă cu cheie, al cărei conținut satiric vizează, dincolo de portretele nedisimulate și ușor identificabile, o seamă de personaje politice contemporane, în frunte cu Napoleon al III-lea, prezentate în așa fel încît să nu poată fi recunoscute decît de cîțiva puțini inițiați. Întru susținerea tezei Hélènei Toussaint sînt publicate documente de epocă de adesea tulburătoare elocvență, chiar dacă nu întotdeauna decriptările acestei originale exegete a lui Courbet izbutesc să convingă deplin. Un studiu radiografic și al materiei picturale, efectuat în laboratoarele de cercetare ale muzeelor Franței de către Lola Faillant-Dumas, întregește, de o manieră mai mult decît instructivă, cunoașterea în adîncime a faimoasei capodopere a meșterului din Ornans, punîndu-i în lumină concepția, tehnica și procedeele.

Rămîne să spunem cîteva cuvinte despre unele opere inedite ale lui Courbet, pe care expoziția și catalogul le aduc pentru prima oară la cunoștința publică. Astfel este *Peisajul fantastic cu stînci antropomorfice* (0.87×0.93, 1864?, colecție particulară), care dezvăluie un Courbet cu totul neașteptat, « cedînd ispitei suferite de numeroși peisagiști de-a lungul secolelor și școlilor, de a conferi stîncilor și vegetației din tablourile lor aparența umoristică și clandestină a chipurilor omenești sau a capetelor de animale » (p. 169). *Bătrînul arbore în cheile stîncoase* (0.92×0.74, Muzeul cantonal din Lausanne) aduce și el mărturia interesului lui Courbet pentru imaginile cu implicație simbolică. Comentariul precizează: « Acest tablou, atît de injust trecut cu vederea și atît de sfîșietor, constituie un exemplu unic în opera lui Courbet, de pictură care nu e o „grisaille", ci o „pictură neagră". Data de 1871 trădează îndeajuns semnificația acestui arbore descărnat, pe punctul de a fi strivit de o stîncă. S-a spus că Comuna a sunat adevăratul ceas al morții artistului. Este lesne să ghicești că el se identifică cu acest arbore condamnat, într-o ultimă operă simbolică » (p. 208). În sfîrșit, *Jocul de dame* (0.25×0.34, 1844, colecția Adolfo Hauser, Caracas), operă de tinerețe a lui Courbet, respinsă la Salonul din 1845, e impregnată de un spirit romantic pe care nu i-l cunoșteam. « Courbet s-a reprezentat el însuși, sub trăsăturile unui gnom mefistofelic. [. . .] Trebuie să căutăm inspirația acestei picturi într-o operă literară? E epoca în care Courbet se hrănește negreșit cu expuneri fantastice, cu povestiri esoterice de felul celor popularizate de compatriotul său Charles Nodier, cu teme de tablou a căror semnificație sau rațiune ne scapă. Intruziunea misterului în viața familiară e unul din fenomenele Romantismului » (p. 87). O bogată ilustrație în alb-negru și culori, însumînd reproducerea tuturor tablourilor expuse, face din acest catalog un document bibliografic de primă importanță, indispensabil oricărui exeget al vieții și creației lui Courbet.

R. B.

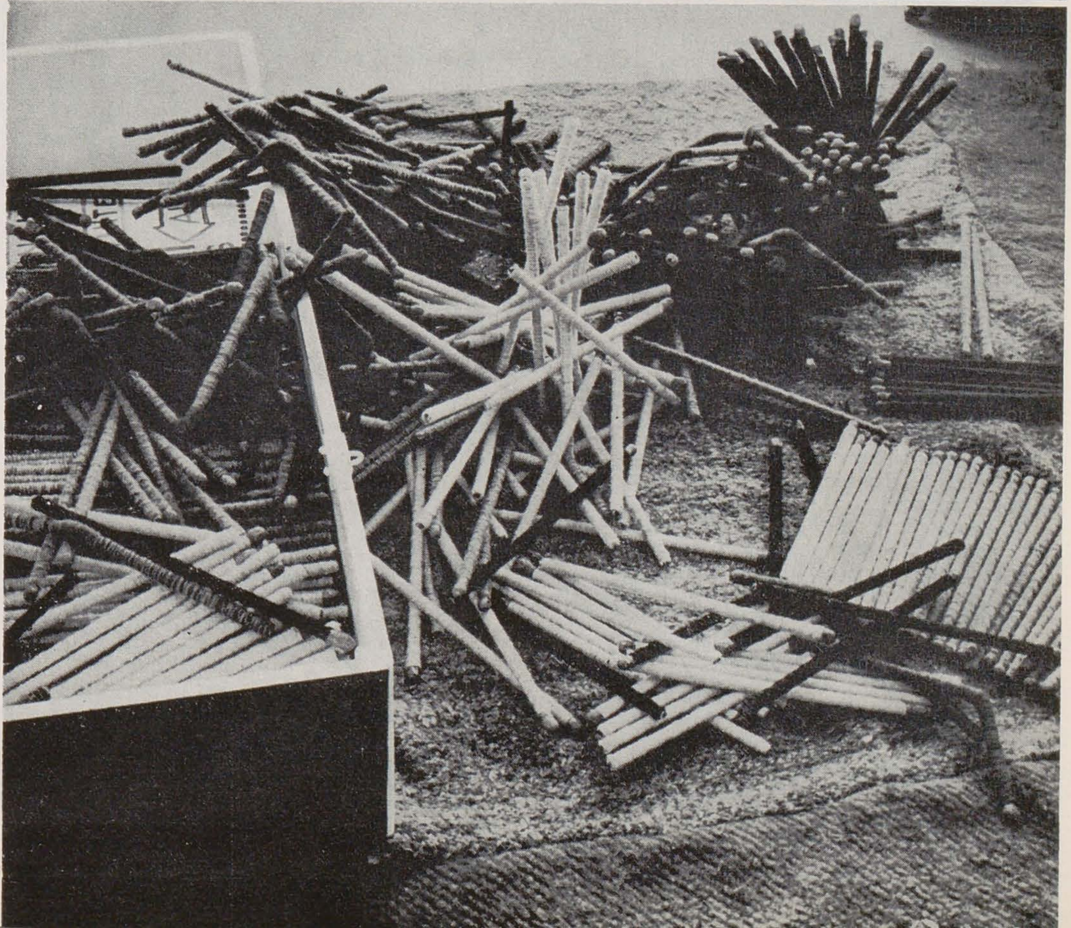
A 8-A BIENALĂ DE TAPISERIE

CORESPONDENȚĂ DIN LAUSANNE



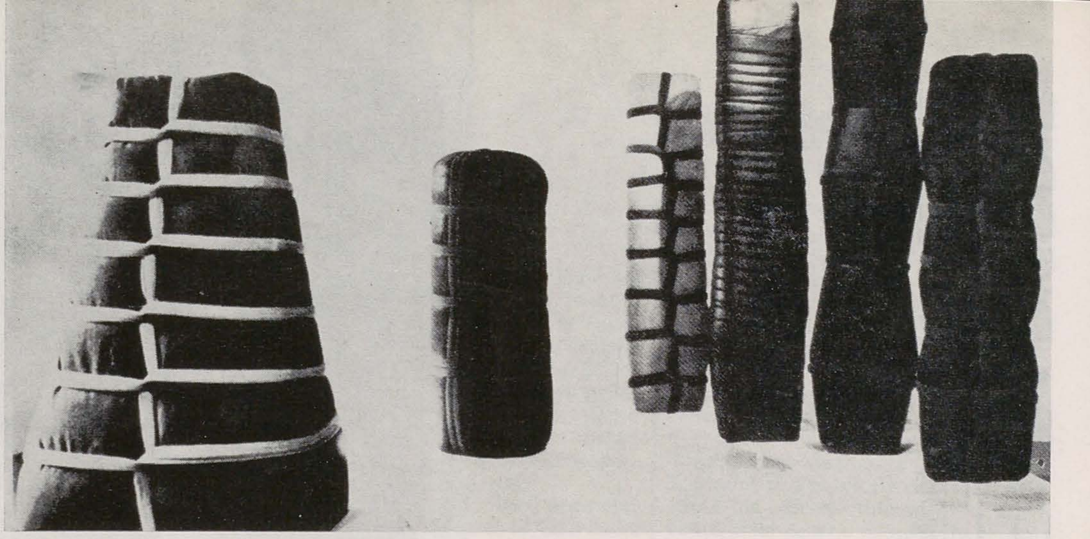
Bienalele internaționale de la Lausanne *, manifestări referențiale pentru fenomenul tapiseriei contemporane, au contribuit decisiv la extinderea audienței internaționale a acestei arte, la evoluția ei spectaculoasă și promovarea disciplinei țesutului la rangul de « artă majoră ». Loc al unor fecunde schimburi de idei, prilej de confruntare a experiențelor, ele au devenit de-a lungul anilor teritoriul unui dialog pasionant între partizanii tradiției și promotorii unor noi forme de expresie. Cea de-a 8-a ediție a Bienalei evidențiază acutizarea « crizei de creștere » a tapiseriei, a stării conflictuale din cadrul genului, metamorfozele a ceea ce s-a numit pînă nu demult arta peretelui și a lînii. Căci părăsind adesea vocația ei murală și prejudecata materialelor canonice, tapiseria evadează în spațiu, devenind tot mai mult o artă a volumului triumfător, anexîndu-și concomitent o serie de materiale experimentale (frînghia, pînza, fibre artificiale, fibre metalice, blana de animale, pielea, lemnul, sticla, hîrtia).

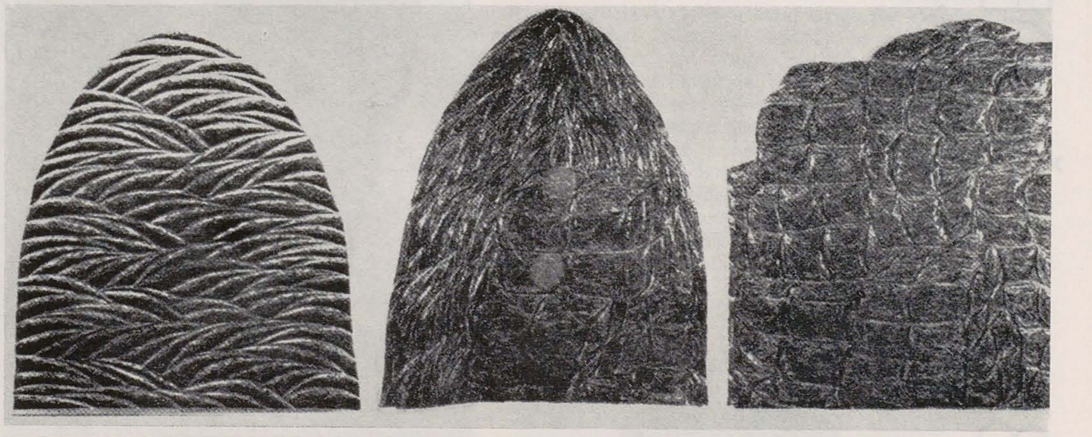
Făcînd un examen aprofundat al luptelor intestine din cadrul acestui domeniu, analizînd starea de « malaise » pe care o pun în valoare ultimele bienale, cum și aspirația tapiseriei la autonomie, René Berger, « primum movens » al bienalelor de la Lausanne și președintele juriului, conchide: « Viitorul tapiseriei, ca al oricărei alte expresii artistice, este legat nu numai de o problematică estetică, ci și de una socială. Este din ce în ce mai important să știm cui le sînt destinate ope-

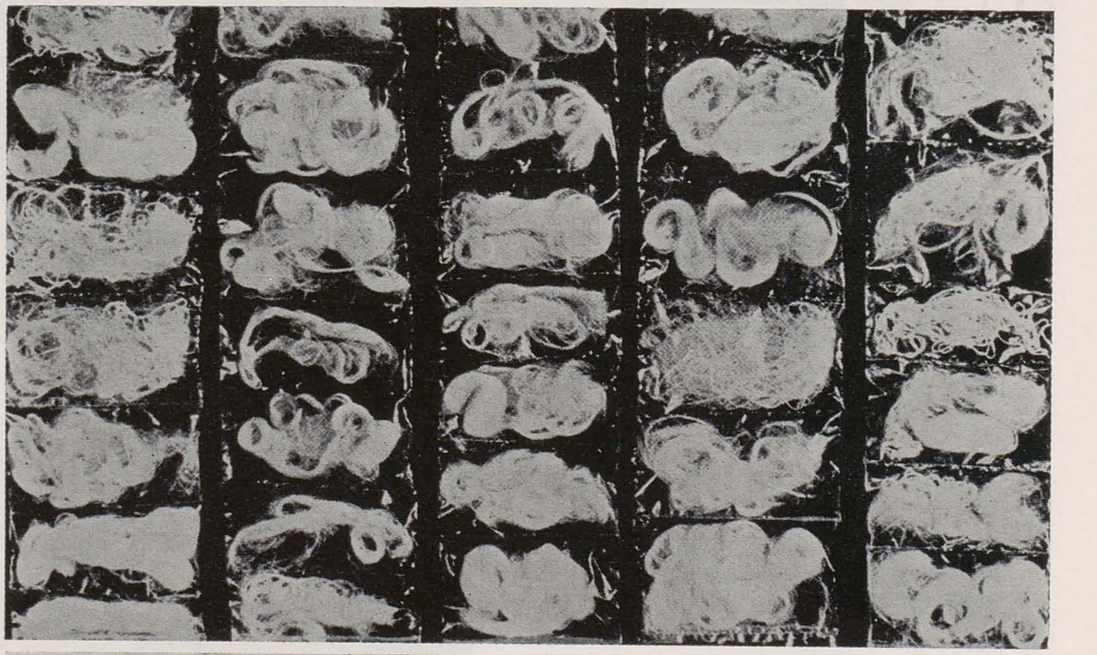


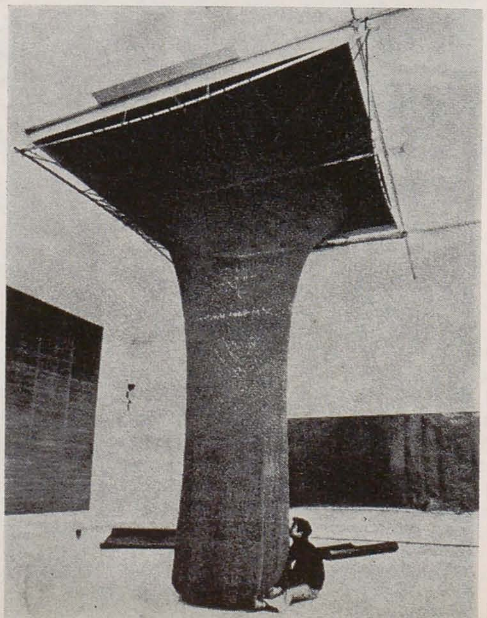
* În noiembrie-decembrie 77, bienala a fost itinerată în Portugalia.

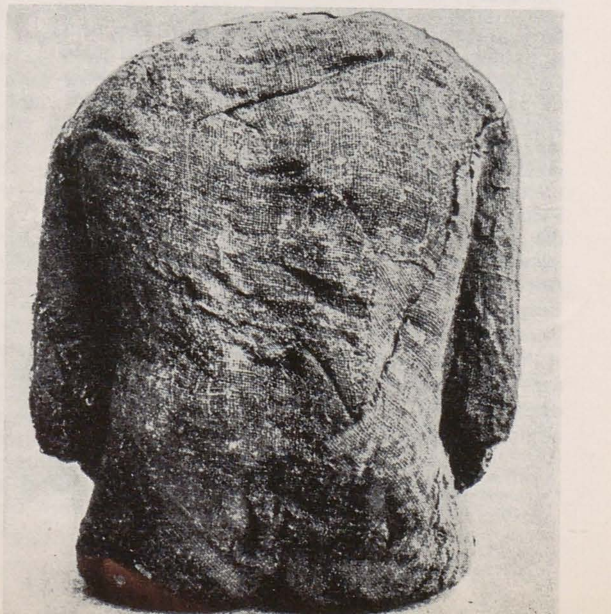
rele, căror nevoi răspund ele și dacă ele aduc comunității ceva care să o ajute să viețuiască, chiar dacă ar fi să împingem chestionarea pînă la limitele sale * ».
În lumina unor asemenea întrebări grave trebuie să recunoaștem că, în prezent, nu totdeauna elanurile înnoitoare ale formei au și o valoare conotativă, nu totdeauna încărcăturile ideatice sînt la nivelul realizărilor « tehnicii », iar uneori implicațiile simbolice rămînînd destul de periferice. Pe de altă parte, alături de lucrări de o reală substanță novatoare sînt expuse și exerciții textile mai mult sau mai puțin reușite, de un nivel discutabil.
Cu virtuțile și minusurile ei, selecția '77 nu rămîne mai puțin exponențială pentru pulsul puternic al creativității și indicarea direcțiilor posibile a viitoarei evoluții a genului. Ea înregistrează un avans calitativ și numeric al tapiseriei tridimensionale față de cea bidimensională. Este dificil deocamdată să calificăm expansiunea spațială drept o situație predominant-generală din cadrul disciplinei sau doar un fenomen de bienală ; ea rămîne oricum un factor de progres care a impulsionat eliberarea tapiseriei din zona artizanalului și decorativului pur.
Reîntorcîndu-ne la cea de a 8-a Bienală, trebuie să remarcăm exigența selecției (din 1054 de candidaturi s-au reținut numai 65), ilustrînd cele mai variate și promițătoare tendințe dintre nenumăratele care acționează în momentul de față în aria textilă mondială. Aceeași tendință notabilă, de a surprinde elementele semnificative ce ar putea împinge mai departe dezvoltarea tapiseriei, era sesizabilă și în organizarea propriu-zisă a expoziției, în repartizarea pieselor pe săli, în încercarea de a grupa laolaltă anume tentative stilistice. Departe de a se concura unele pe altele, lucrările se încadrau admirabil în arhitectura somptuoasă a vechiului muzeu cantonal. În sala de acces te întîmpina, suspendată de plafon prin fire aproape invizibile, imensa, fascinanta « Mănușă roșie » a japonezului *Yoichi Onagi*. Acest obiect textil, trăind cu o forță extraordinară în spațiu, căpăta, vrînd-nevrînd, pe de o parte, o valoare emblematică, de omagiu adus capacității demiurgice a mîinii, pe de alta, o funcție signaletică, indicînd spectatorului că acolo se întîmplă « ceva », prevenindu-l parcă asupra surprizelor.
Dintre « envois »-urile naționale cel al Japoniei s-a impus a fi cel mai dens și mai omogen, exemplar prin modul în care integrează tradiția, în care reușește să mențină un climat specific nipon, cu toată modernitatea tehnicilor și materialelor adoptate. Sporul de valoare semnificativă, aspirația de a reconcilia omul cu natura, sentimentul de demnitate umană, exprimat printr-o profesionalitate desăvîrșită, iată ceea ce particulariza creațiile japoneze. Cîteva se cer neapărat amintite : « Discordie captivantă » (echipa *Hiroko-Watanabe și Masafumi Yamagishi Watanabe*), vegetație textilă luxuriantă, invadatoare, excepțională ca tehnicitate, ca solicitare vizuală și tactilă ; « Reflectare D » (*Akiko Shimanuki*), compoziție serializată, suplă, somptuoasă, de o aromă feeric-orientală ; « Pagoda-Yama » (*Naomí Kobayashi*), ambient textil iradiind o astmosferă pură, sacrală ; uriașul « Cilindru II » (Akio Hamatani), realizat în fileu roșu și frînghii de bumbac, avînd monumentalitatea unei coloane de la templul din Luxor ; « Uvertură pacifică » (*Shigeo Kubota*), construcție ingenioasă din hîrtie japoneză și bumbac, conținînd în benzile ei vălurite o mișcare latentă ; « V-2 », exercițiul textil în alb (*Masakazu Kobayashi*), structură geometrică bazată pe romb, aeriană, de o nobilă simplitate.
Un aport esențial la prestigiul recentei bienale l-a adus prezența celor două personalități exponențiale ale tapiseriei contemporane : *Jagoda Buic* și *Magdalena Abakanowicz*.
În arhitecturile textile ale iugoslavei *Jagoda Buic* (« Reflexe albe II ») materialul, forța lui genuină, primează : el generează formele, surprizele de textură, atmosfera. Aceste turnuri și ziduri de cetate, pe suprafața cărora aleargă jucăușe lumina sudului, au încorporat ceva din solaritatea și asprimea Dalmației natale, din vitalitatea primordială a elementelor naturii.











---

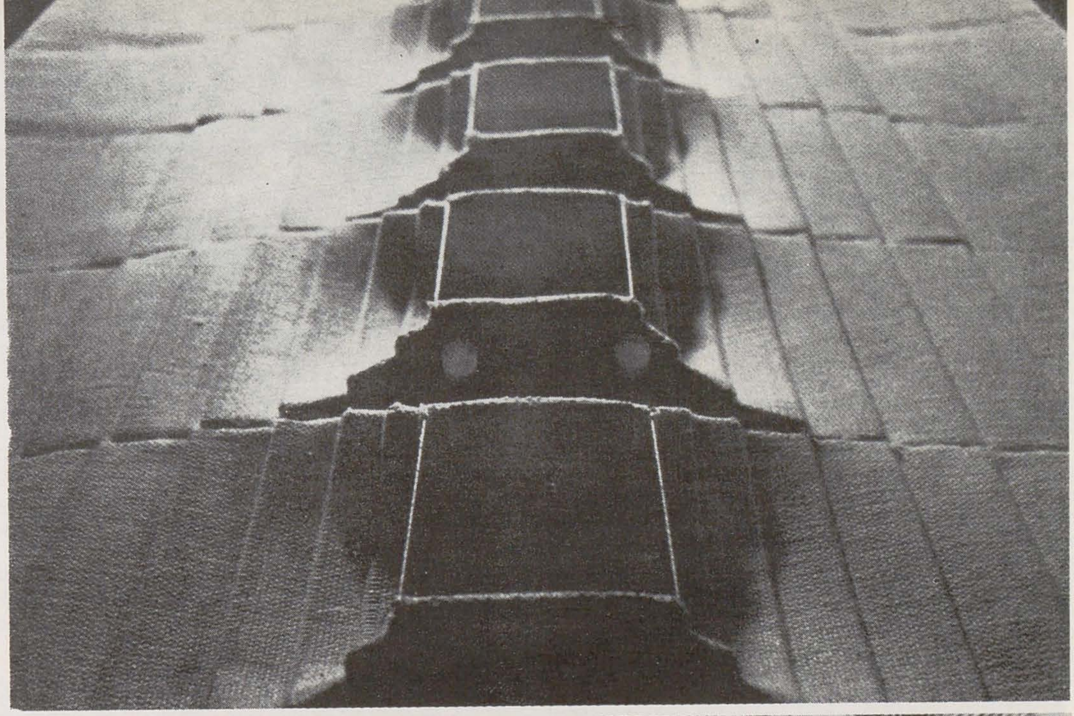
* René Berger : Prefața la catalogul « *8e Biennale Internationale de la Tapisserie* » (Musée cantonal des beaux-arts, Lausanne).

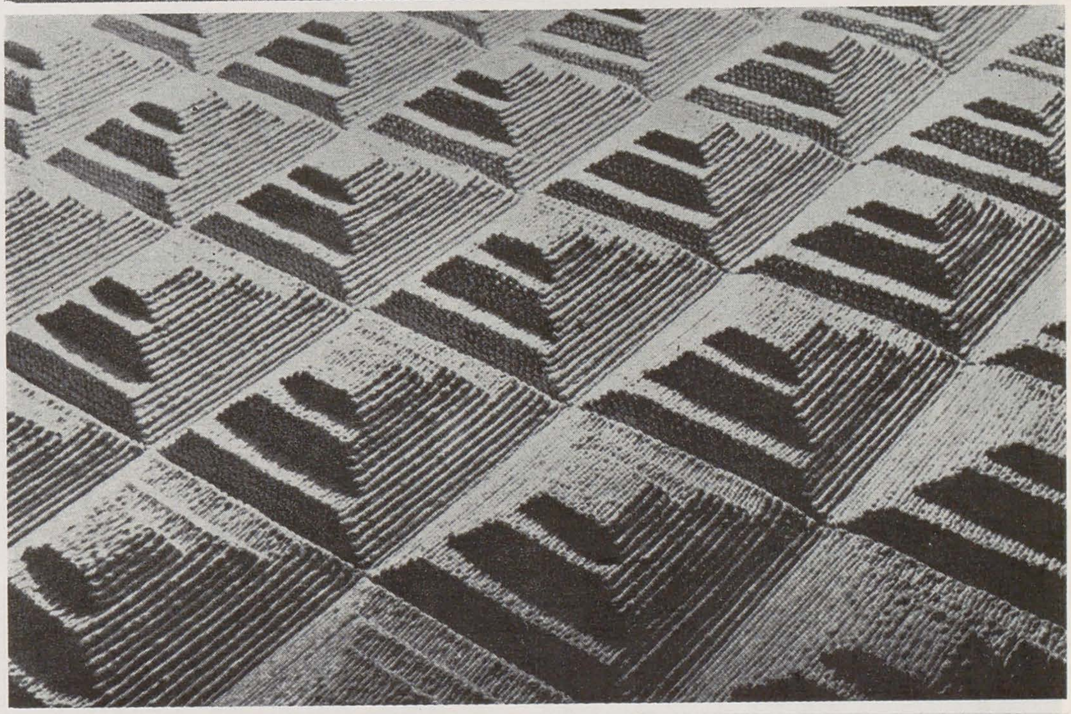
Ambientul dramatic semnat *Magdalena Abakanowicz* reflectă toate neliniștile care încearcă nu numai acest temperament angoasat ci însăși conștiința omului contemporan. Cele 20 de portrete din ciclul « Alterări—Imagini ale structurii umane » sînt în fapt 20 de cioturi de trunchi (fără cap, cu picioarele tăiate de la genunchi în jos). Izolate pe un podium în formație de V, cu spatele la spectator, aceste personaje-mulaje nu închipuie doar alterări ale structurii somatice ci ale spiritului uman însuși ; ele includ sensuri simbolice protestatare care acționează profund asupra privitorului prin vasta lor ambiguitate.

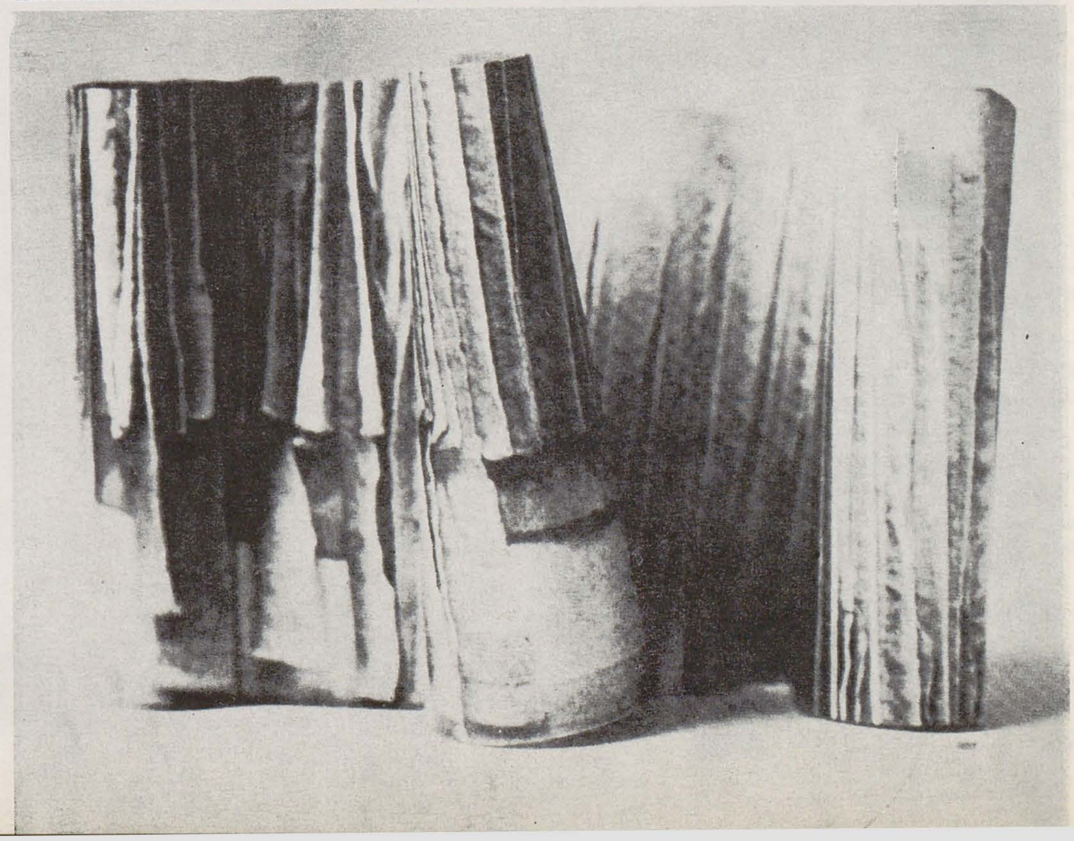
La complexitatea și bogăția peisajului bienalei au contribuit mare parte din lucrările expuse, fie prin propunerea unor tehnici personale și materiale novatoare, fie prin sugestii și structuri inedite. *Carla Munsters* (Olanda) matlasează între foi PVC fînul sub forma a trei clăi, fiecare altfel configurată. *Mariette Rousseau-Vermette* (Canada) recurge la tuburi de tricot turnate pe aluminiu pentru organizarea culorii într-un ambient cromatic cu efecte « op » ; *Hanns Herpich* (Germania Federală) purcede la analiza unor structuri textile în spiritul esteticii Bauhaus-ului; *Geneviève Dupeux* (Belgia) utilizează spanuri metalice pentru a crea o țesătură transparentă, cu forță evocativă ; *Liselotte Siegfried* (Elveția) nu se sfiește să facă apel la croșetă, depășind însă alura mărunt-artizanală a « spițurilor », realizînd o structură de subtilă poezie ; *Daniel Graffin* (Franța) transpune tehnica împachetării lui Christo, propunîndu-ne cîteva coloane și obeliscuri textile nu lipsite de interes ; *Anton Starczewski* (Polonia) dispune în nouă suite paralele un dreptunghi realizat din două foi de plastic între care a inclus o buclă de mătase brută, iar *Emilia Bondziewicz* (Polonia), în « Cum să legăm cîteva puncte prin linii drepte, în diferite moduri, recurgînd la mașina de cusut », examinează prin intermediul unor mijloace accesibile oricui (pînză, ață de cusut) posibilitățile adiționale și de permutație ale structurilor geometrice. Obiectul textil al *Șerbanei Drăgoescu* (România) « Joc de chibrituri » s-a înscris cu un accent aparte în problematica bienalei. Compus din elemente extrem de simple : o ladă de lemn care imită, la o scară mărită, proporțiile cutiei de chibrituri și dintr-un modul (bățul de chibrit), multiplicat, bețele de chibrituri (țesătură tubulară, lînă) erau risipite în dezordine în cutie și pe o cergă țărănească (un asamblaj, cîmpul fiind gri închis, iar bordura lată, roșie, ca un rapel la ideea de foc.). Sub o nuanță ludică obiectul conținea de fapt o terapeutică disimulată, o solicitare dinamică a spectatorului, intenționalități educative. Impulsionat să rearanjeze bețele pentru a avea mereu alte configurații, alte structuri cromatice, spectatorul își activează odată cu disponibilitățile imaginative și de joc și pe cele ale unei discipline a răbdării.

În încheierea acestui tur de orizont e riscant să pronosticăm care dintre căile pe care se angajează azi « aventura textilă » a veacului va fi calea viitorului. O realitate se impune însă oricărui spectator : conceptul de « tapiserie » s-a modificat, mai bine spus este în curs de redefinire.

OLGA BUȘNEAG







1. *Coperta catalogului*
2. YOICHI ONAGI *(Japonia): « O mănusă roșie », 1976, 240×120×260, țesătură tubulară, bumbac*
3. ȘERBANA DRĂGOESCU: *« Joc pentru oameni », 1976, 170 × 80 ×50, lînă, lemn, metal*
4. DANIEL GRAFFIN *(Franța): « Incluses », 1976, 600×150×150, împachetări, fibrană pe fetru*
5. CARLA MUNSTERS *(Olanda): « Hcoi » (3 elemente), 1976, 225× 180 (fiecare element), tehnică personală, foi de PVC și fîn*
6. ANTONI STARCZEWSKI *(Polonia): « Suite paralele », 1976—77, 200×500. tehnică mixtă, mătase, plastic si bumbac*
7. AKIO HAMATANI *(Japonia): « Cilindru II », 1977, 600×150 (diametrul), fileu, frînghie de bumbac*
8. MAGDALENA ABAKANOWICZ *(Polonia): Portrete din ciclu! « Alterări — Imagini ale structurii umane » (1 element), 1976, 60× 900×500 (20 de elemente), cusătură, mulaj, colaj, pînză de iută*
9. TETSUO KUSAMA *(Japonia): « Alb nr. 42 » (machetă), 1977, 18×262×200, Țesătură dublă, bumbac*
10. NAOMI KOBAYASHI *(Japonia): « Pagoda-Yama » (detaliu), 1977, 215×215, împletitură bumbac*
11. JAGODA BUIC *(Iugoslavia); « Reflexe albe II », 1976—1977, (machetă), 300×500×150, haute lisse, lînă naturală, mătase și păr de capră*

PAULA RIBARIU

CRONICA

Subzistă, dintr-un anumit punct de vedere, în arta contemporană, două tendințe fundamentale opuse de elaborare a formei expresive. În virtutea primei orientări — și anume, a înclinației de factură expresionistă, în sens general, a sensibilității estetice, așa cum afirmă judicios Werner Hofmann — se caută lipsa de formă și se urmărește, în esență, nedesăvîrșirea configurației plastice și a ansamblului de semne ce intră în alcătuirea acestuia. Dimpotrivă, potrivit celei de a doua tendințe, sensibilitatea se orientează către un plan vizat al idealității artistice. În acest caz, intenția manifestă a artistului este de a conduce discursul stilistic pînă la capăt și de a pune în drepturile ei firești ceea ce am putea numi ordinea desăvîrșită a expresiei estetice.

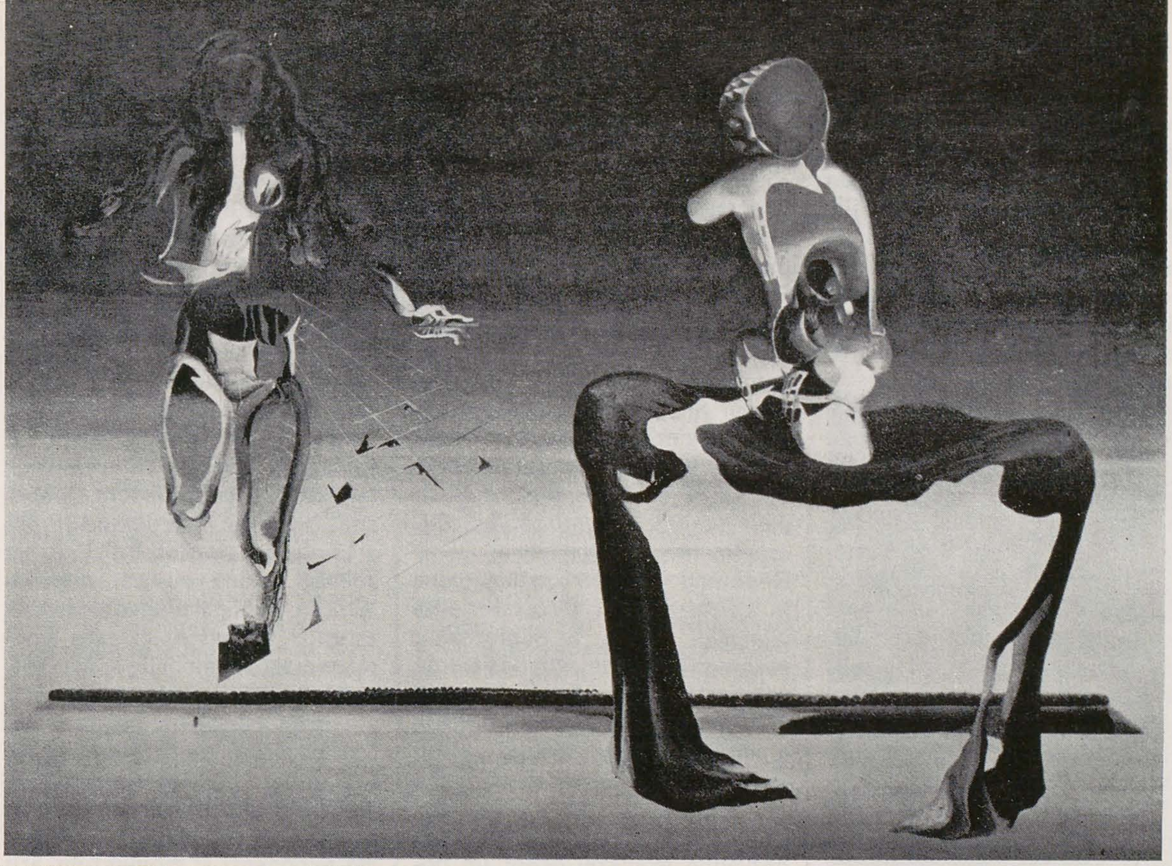
Dacă, pentru atingerea obiectivelor examenului de față, ne vom gîndi, de pildă, în această perspectivă — așadar în optica antinomiei sensibile amintite — la arta fantastică în general și la suprarealism în special, vom ajunge la o concluzie indiscutabilă. În modalitățile de compunere artistică de acest gen domină neîndoielnic tendința expresivă a spiritului estetic și nevoia de contorsionare a limbajului plastic în chip marcat. Desigur, forma de manifestare fantastică a artei cere, îndeobște, așa ceva. Pentru a ajunge la starea de preluare și de amendare succesivă a realului, artistul este obligat de a adopta formula scindării expresiei, într-o parte ce se vrea cuprinzătoare și problematică în raport cu faptele abordate și într-alta ce se dorește liberă și neangajată din punctul de vedere al exactității și al frumuseții stilistice. În aceste condiții forma fantastică a mărturiei artistice devine adeseori cu atît mai lesne de edificat cu cît ea se fundează și pe o anumită stare de neglijență a elaborării estetice. Soliditatea compozițională, austeritatea expresiei, profunzimea de substanță a gîndului artistic se situează, în acest chip, la alt nivel decît acela al gramaticii formale. Mai exact spus, toate aceste atribute excelente ce țin de sfera creației autentice de natură fantastică se află, în împrejurările amintite, la nivelul semnificațiilor textuale și nu la acela al semnelor propriu-zise.

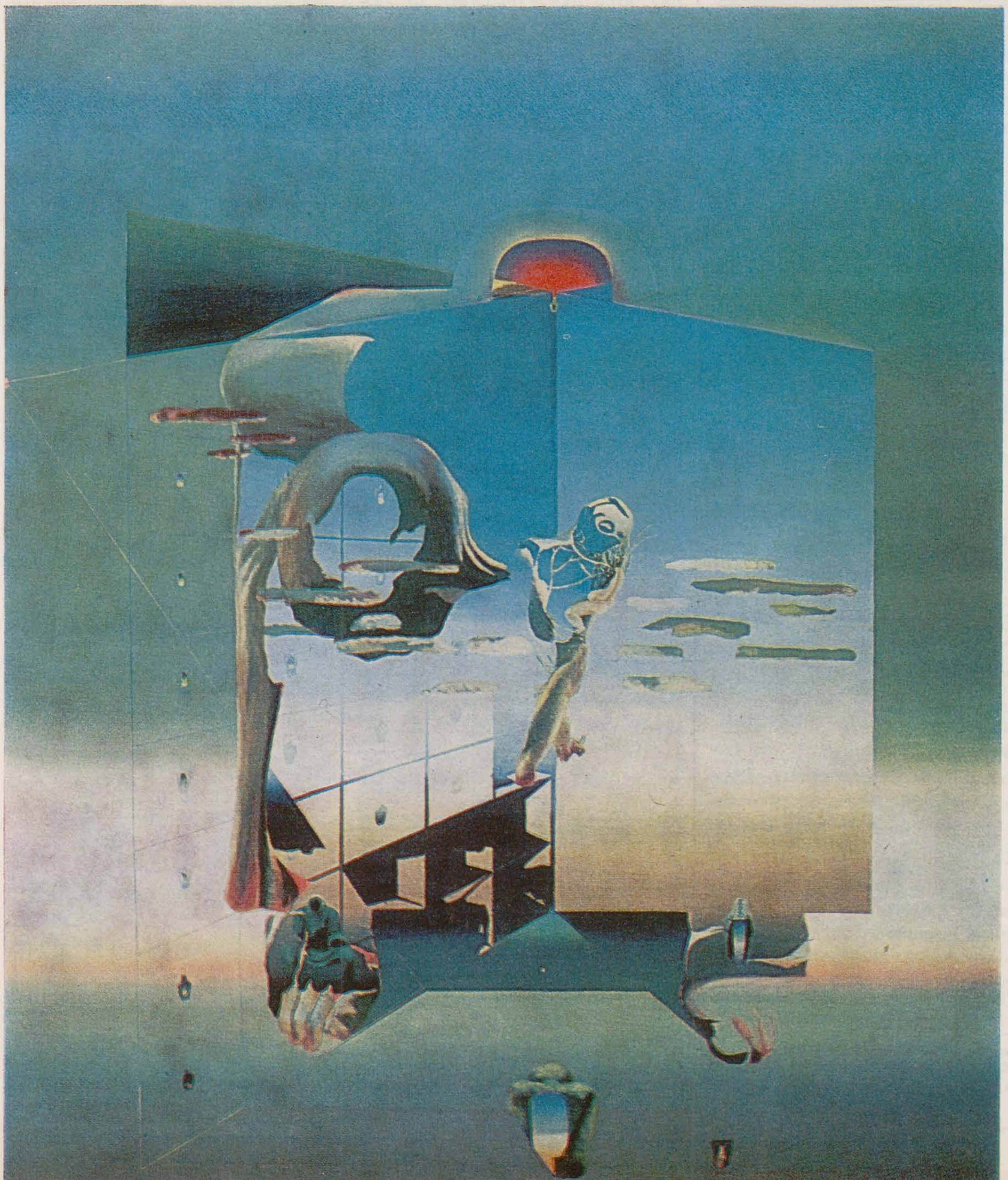
Aflați în fața acestor observații de principiu, trebuie să mărturisim de la început că viziunea artistică a Paulei Ribariu ne uimește tocmai prin aceea că ea respectă parțial aceste temeiuri ale formei fantastice a expresiei plastice, pentru ca, pînă la urmă, în virtutea aceleiași viziuni, să se zdruncine și chiar să se abolească înțelesul unor atari temeiuri.

Pentru a pune în lumină această stare de lucruri, ar trebui să procedăm metodic. În acest sens, prima întrebare care se ridică este aceea de a ști în ce măsură universul plastic al Paulei Ribariu izvorăște din sfera mai largă a lumii fantastice. Răspunsul la această întrebare nu este greu de dat. Așa cum se desfășoară procesul de creație artistică în orice formă mai înaltă de exprimare fantastică, este vorba, mai întîi, de o unificare a două trepte de existență. O primă treaptă ține de domeniul realităților. Cel de al doilea stadiu se edifică în zonele imaginate ale irealității artistice. Ceea ce constituie o entitate reală în primul plan, devine, printr-un act de subtilă amendare, idealitate imaginată în registrul secund. Exact așa se realizează actul de proiecție fantastică în viziunea de o exemplară autenticitate a Paulei Ribariu. Busturi umane, păsări, ferestre sau porți, orizonturi precis determinate sau spații riglate ca niște splendide caldarîmuri sînt implicate în planul compoziției cu o rigoare inițială de nedezmințit. Simți însă deîndată cum toate aceste elemente ce țin de sfera realității trăite dobîndesc însemne stranii, proporții supradimensionate și valori ciudate de atmosferă de viață încă neîncercată. Ceva mai mult, busturile, păsările, obiectele în genere nu numai că vor căpăta niște dimensiuni deconcertante, dar ele vor fi plasate în așa fel încît dispunerea de ansamblu de o mare și elegantă simplitate a elementelor compoziționale vor primi accente insolite de o nebănuită profunzime. Aerul insolit al întregului plastic este subliniat și de adînca stare de tăcere ce guvernează lumea problematică a Paulei Ribariu. Este vorba de o tăcere intensă și stăruitoare și de o imensă stare de cumințenie ce parcă ne îndeamnă să așteptăm, pentru a asculta pulsul rece al materiei și rostirea liniștită a spiritului ce colindă auster și misterios peste orizonturi ontologice necuprinse.

Implicit, pentru a consfinți parcă acest aer de liniște și de întindere nesfîrșită, artista taie obiectele principale, practicînd ferestre extrem de limpezi prin substanța densă a materiei. Ea ajunge astfel să descrie mai exact curgerea continuă a spațiului, dintr-o zonă a compunerii plastice în alta, și ne obligă să ne pierdem acum privirea către o linie îndoielnică despărțitoare, între un cer pur și albastru și un pămînt foarte îndepărtat. Rezultă pînă aici că ne aflăm, în cuprinsul artei Paulei Ribariu, pe un

pp. 62, 63,
Din ciclul Călătorie





teren sigur al lumii fantastice de o severă autenticitate. Evident, ajută la impresia fantastică de ansamblu și regulile textuale pe care artista le elaborează. În general într-un spațiu global fluid, presimțim existența unor axe de simetrie multiple. De asemenea, ghicim că punctele de concentrare a interesului vizual la nivelul compoziției plastice presupune existența unor spații vecine de rezonanță. Este așa ca și cum zestrea aparte a unor asemenea regiuni de concentrare maximă s-ar extinde și asupra zonelor vecine mai sărace sub raportul alcătuirii lor expresive. De aceea putem afirma că fluența spațială decurge, în vederile Paulei Ribariu, nu din sistemul procedeelor clasice proiective, ci din actul de integrare a unor spații secunde, aproape alveolare, într-un întreg dominant, lipsit de cele mai multe ori de virtuțile perspectivei. Se realizează astfel un fel de sinteză neașteptată a multiplicității și a pluralității perspectivelor în cuprinsul unei mari unități expresive, cu o variată gamă de orizonturi posibile.

Dar așa acum am sugerat înainte, optica Paulei Ribariu nu rămîne cantonată în sistemul de prerogative al rezolvărilor plastice de factură suprarealistă. Trecerea se petrece excelent la nivelul expresiei. După ce și-a pus în joc toate resursele sale de fantezie creatoare de realitate și irealitate implicată, artista își concentrează întreaga atenție asupra lumii sale nebănuite de semne. Iar semnele dobîndesc acum virtuți ideale de exactitate și de finețe cu adevărat picturală. Arareori surprinzi în opera unui artist o puritate așa de mare ce e în măsură să dureze efectiv și convingător la nivelul formei expresive. O astfel de puritate definitorie este obținută de artistă prin folosirea cîtorva mijloace tehnice esențiale. În primul rînd, Paula Ribariu se dovedește a fi, pe cît de tulburată spiritual în momentul în care își edifică substratul problematic al operei sale, pe atît de atentă și stăpînită în clipa în care se apleacă asupra amănuntului sau asupra lumii de semne ca atare. Fiecare porțiune a întregului pictural este tratată în acest sens cu o grijă puțin obișnuită pentru acuratețǎ și precizie în execuție, ajungîndu-se astfel la un asemenea grad de compunere sau de idealitate formală încît, dacă ținem seama chiar și numai de acest lucru și este suficient pentru a deduce că Paula Ribariu a depășit cu mult o seamă de canoane știute ale formulării suprarealiste. Desigur, eleganța stilistică a operei Paulei Ribariu decurge totodată și din folosirea transparentă, deosebit de discretă, a culorii și din modul subtil în care sînt rezolvate problemele vecinătăților în cazul folosirii tonurilor cromatice și a vibrației valorice.

Toate acestea conduc la ideea că Paula Ribariu realizează în creația sa o stăruitoare sinteză a temelor și a stării de desăvîrșire formală. Iar aceasta face ca, în ultimă analiză, opera să devină un fel de poezie a lucrurilor străbătute de spirit și o laudă a liniștii dar și a gravității și a tensiunilor existențiale.

TITUS MOCANU

MARXISMUL ŞI ESTETICA

CĂRŢI/IDEI

În cartea sa « *Marxismul şi estetica* »*, apărută în seria « *Artă şi gîndire* » a Editurii Meridiane, Morawski nu se rezumă la un simplu travaliu laborios de sistematizare, de reordonare a unor citate din clasici, foarte des întrebuinţate. Tentativa sa este mult mai ambiţioasă: retrasarea genezei şi evoluţiei ideilor estetice marxiste, de la « *Manuscrisele economico-filozofice din 1844* », ale tînărului Marx, pînă la analizele lui Garaudy din jurul anilor '60. Desigur că « *Marxismul şi estetica* » nu reprezintă încă o adevărată istorie a esteticii marxiste, în sensul academic al cuvîntului, dar prin alăturarea unor ample studii monografice privind concepţiile estetice ale lui Marx şi Engels, Paul Lafargue, Karl Kautsky, Plehanov, Franz Mehring, Karl Liebknecht, Lenin, Clara Zetkin, Rosa Luxemburg, Georg Lukács şi Roger Garaudy, precum şi a două studii tematice, dedicate relaţiei artă-societate şi tipologiei esteticii marxiste, cartea oferă solide puncte de reper pentru o asemenea întreprindere. În ediţia românească şi-ar fi găsit, credem, locul şi valorosul studiu despre « *Artă şi politică* », publicat de Morawski în 1972, prin includerea căruia s-ar fi lărgit cercul de probleme abordate cu una de un mare interes.

Conştient de dificultăţile redutabile care-l pîndesc pe cercetător în explorarea tradiţiei estetice marxiste, Morawski acordă o atenţie cu totul specială chestiunilor de metodă, procedînd cu prudenţă la o trecere în revistă foarte riguroasă a instrumentelor de lucru. În cel mai autentic spirit marxist, esteticianul polonez arhitecturează un tip de analiză care se bazează pe un şir întreg de precauţii metodologice. Metodologia sa se structurează pe trei coordonate: *principiul posibilului istoric* care are în vedere faptul că orizonturile unei epoci sînt în mod firesc mărginite de potenţialităţile momentului istoric respectiv, *principiul omisiunilor simptomatice*, întrebuinţat cu o acuitate deosebită în explicarea « *golurilor* » care apar în teorie într-o perioadă dată, — « *În măsura în care fiecare negaţie înseamnă a determina ceva, absentia est determinatio* » — şi *principiul antinomiilor de nedepăşit* care se referă la unele « *contradicţii mai ample, mai contradictorii reciproc* », a căror recurenţă îl obligă pe Morawski să le considere simptomatice. O astfel de antinomie ar fi, de exemplu, « *argumentul care se referă la formă ca la ceva fundamental în artă, considerînd, în acelaşi timp, structura formală a operei de artă ca fiind, în special sau în primul rînd, instrumentală* ». Perspectiva sincronică este însă amendată de cea diacronică, pentru că numai ea asigură ca « *omisiunile posibile şi antinomiile să-şi capete propria pondere* ».

Depunînd eforturi stăruitoare în conturarea şi circumscrierea cît mai exactă a subiectului, Morawski revine cu insistenţă asupra tezei că estetica marxistă nu este reductibilă la o sociologie a artei. Schiţa sa istorică se doreşte şi reuşeşte în mare parte să fie o demonstraţie a faptului că teoria estetică marxistă se dezvăluie exegezei drept un domeniu deosebit de complex. Tocmai de aceea, Morawski se opreşte cu curaj asupra chestiunilor spinoase ale disciplinei, evitate cu grijă de comentatorii comozi, « neomiţînd » să pună în discuţie pe larg probleme atît de complexe cum ar fi cele referitoare la formă sau la experienţa artistică. Programatic, îşi propune să accentueze în concepţiile estetice ale autorilor analizaţi acele teze care privesc « *caracteristicile estetice intrinseci ale artei* ». Dacă opţiunile tematice ale lui Morawski sînt justificate de intenţia de a evidenţia prezenţa perpetuă în cadrul gîndirii marxiste a unor « *idei coerente despre artă ca structură semi-autonomă* », preferinţele sale în selecţia autorilor analizaţi sînt mai dificil de explicat, tocmai în vederea ilustrării tezei de mai sus, căci lista « *marilor absenţi* », menţionaţi de Ion Pascadi în studiul introductiv, cărora Morawski n-a simţit nevoia să le consacre studii individuale — Anatolii Lunaciarski sau Antonio Gramsci — ar putea fi sporită cu teoreticieni de talia unui Bogdanov (care se bucură de o prezentare schematică şi oarecum simplistă, fiind tratat numai prin prisma polemicii sale cu Lenin), Ernst Bloch, Ernst Fischer sau Henri Lefebvre. La fel de surprinzătoare este o anume nereceptivitate faţă de sugestiile pe care le-ar putea oferi studierea raporturilor dintre teoria artei şi practica artistică din ţările socialiste sau creaţia artiştilor din ţările capitaliste care s-au apropiat de ideile marxiste (cum ar fi cazul unui Picasso, Léger, Siqueiros sau Guttuso). Arătîndu-se interesat aproape exclusiv de estetica filozofică, Morawski neglijează estetica implicită. Or, o istorie a esteticii, aşa cum a demonstrat-o strălucit un chiar compatriot de-al său, eminentul istoric al esteticii Wladyslaw Tatarkiewicz, nu poate să ignore estetica implicită, prezentă în reflexiile despre artă ale creatorilor înşişi. Acest adevăr devine cu atît mai valabil, în cazul particular al istoriei esteticii marxiste, în care ignorarea esteticii implicite ar face adeseori dificilă înţelegerea corectă a istoriei esteticii explicite. Analiza scrierilor unor Maiakowski, Osip Brik, Meyerhold, Eisenstein sau Dziga Vertov, ca să numim doar cîţiva dintre cei mai de seamă exponenţi ai momentului atît de fecund al avangardei ruse a anilor '20, ar reprezenta, după părerea noastră, o operaţie utilă pentru oricine s-ar ocupa de gîndirea estetică a lui Lunaciarski. Tot astfel, un istoric al *realismului socialist* n-ar putea eluda contribuţia teoretică a lui Gorki asupra problemei, iar un cercetător al operei estetice a lui Lukács va trebui, fie şi numai pentru elucidarea poziţiilor lukácsiene din deceniul al patrulea, să se oprească pe larg asupra textelor lui Brecht din aceeaşi perioadă.

Lacunele din partea istorică sînt rezolvate parţial în studiile tematice în care, cu o deschidere remarcabilă, autorul lărgeşte cîmpul discuţiei şi arată necesitatea încorporării în gîndirea estetică marxistă a contribuţiilor formaliştilor ruşi — Sklovski, Tînianov, Vîgoţki şi întreaga grupare Opoiaz — şi a direcţiei de cercetare iniţiate de această orientare, pînă la cele mai recente, semnate de Galvano Della Volpe, a considerării cuceririlor Şcolii de la Frankfurt sau a sociogeneticii lui Goldmann. Numai o asemenea viziune, sensibilă la noile puncte de vedere, va putea asigura progresul disciplinei, căci, susţine Morawski, dezvoltarea moştenirii clasicilor se poate realiza « *în primul rînd punînd noi întrebări, ridicînd noi probleme* ».

RADU STERN

* Traducere de Claudia Dumitriu şi Ion Pascadi. Prefaţă, comentarii, note şi indice tematic de Ion Pascadi.

«CÎNTAREA ROMÂNIEI»

EXPOZIȚIE DE PICTURĂ LA UZINELE REPUBLICA

Rezultatele remarcabile înregistrate de prima ediție stau la baza programului vast al ediției a doua a Festivalului național Cîntarea României, care tinde, dincolo de diversitatea de direcții și acțiuni, să imprime o notă specifică, în general, vieții noastre artistice, punînd în evidență creșterea calității creației și intensificarea dezbaterilor, ceea ce implică în mod constant factorul educativ în relația artă-public.

Dintre acțiunile curente, înscrise în debutul festivalului — prefigurînd viitoare dezbateri și viitoare ample manifestări colective — se cuvine să semnalăm expoziția de la Clubul Uzinelor Republica din București. Deschisă (în decembrie 1977) de criticul de artă Virgil Mocanu, expoziția a prilejuit muncitorilor, tehnicienilor, inginerilor — în special tineretului interesat în mod deosebit de mișcarea artistică — întîlnirea cu un ansamblu de picturi reprezentînd creația recentă a unui număr de 24 cunoscuți artiști, de generații diferite, din București și din alte centre. Au expus: Constantin Blendea, Gabriel Catrinescu, Spiru Chintilă, Emil Ciocoiu, Constantin Dipșe, Șerban Epure, Dimitrie Gavrilean, Elena Greculesi, Octav Grigorescu, Carolina Iacob, Viorel Mărginean, Vasile Melica, Ion Musceleanu, Constantin Nițescu, Ion Pacea, Petru Popovici, Gheorghe Răducanu, Ion Sălișteanu, Margareta Sterian, Liviu Suhar, Benone Șuvăilă, Elena Uță Chelaru, Corneliu Vasilescu, Simona Vasiliu Chintilă. Expoziția continuă dialogul susținut de către U.A.P. cu întreprinderile bucureștene.

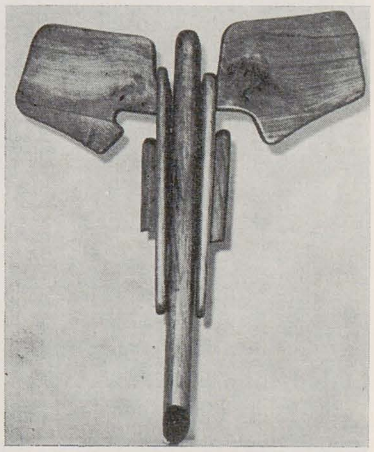
ILUSTRAȚIE DE CARTE

Debutînd în a doua ediție a festivalului, Teatrul de stat din Arad a asociat premierei spectacolului cu «Stele pe maidan» de Octav Pancu Iași o expoziție cu lucrări de grafică (vernisaj — 23 octombrie 1977) unde a fost invitată să expună graficiana Ileana Ceaușu Pandele. Artista a ales pentru această manifestare, consacrată în principal tineretului școlar, o serie din cunoscutele sale ilustrații pentru «Capra cu trei iezi», «Ursul păcălit de vulpe» de Ion Creangă, «Greuceanu de aur» de Petre Ispirescu, «Pufuleț, marinarul cel isteț» de V. Tomescu, «Doi cocoși aventuroși» de Zoltan Veress și «Somnoroase păsărele» de Mihai Eminescu (în il.), precum și o serie de 19 acuarele — peisaje, flori, portrete.

UN DEBUT

Coincizînd cu perioada cînd Piatra Neamț redevenea pentru a 5-a oară «capitala interimară a teatrului românesc» prin găzduirea Festivalului teatrelor pentru tineret și copii (octombrie, 1977) și înscriindu-se în suita de acțiuni organizate sub egida celei de a doua ediții a *Festivalului Național Cîntarea României*, expoziția personală de sculptură în lemn și artă ambientală a lui *Dumitru Simionescu* a reprezentat o contribuție notabilă în suita acestor manifestări artistice. Intitulată «Forme în spațiu», expoziția tînărului Dumitru Simionescu, deschisă sub auspiciile cenaclului U.A.P. din Piatra Neamț, nu trădează prin nimic faptul că ne aflăm în fața unui debut. Maturitatea artistică, acuratețea rezolvărilor formale, înscrierea lor într-un contrapunct semnificativ vădesc o concepție cristalizată, eliberată de obsesiile originalității cu orice preț, inerente atîtor începuturi. Preluînd creator sugestiile și cîștigurile uneia dintre direcțiile de dezvoltare ale sculpturii noastre contemporane (și mă gîndesc îndeosebi la încercările lui Maitec de a dematerializa lemnul învățîndu-l imponderabilitatea transparenței) dar integrîndu-le într-o viziune proprie, care nu trădează nici un moment imperativele organice ale materialului folosit — lemnul — cele 10 sculpturi expuse în sălile galeriei *Arta* sînt tot atîtea poeme în spațiu. Exprimînd în forme esențializate aspirația spre împlinire și desăvîrșire — *Icar* (în il.), *Pasăre în zbor*, *Ascensiune*, *Fluture în soare* — Dumitru Simionescu a știut să convertească tensiunea formelor în tensiune ideatică, ferindu-se de capcanele unei soluții pur formale, în care originalitatea structurii plastice rămîne la nivel sintactic.

Cele 14 «structuri textile» ce contrapunctează fericit pe simeze densitatea materială a lemnului, reiau, într-o modalitate de expresie proprie tapiseriei, aceleași idei și simboluri (*Fluture*, *Aspirații*, *Solară*, *Desfășurare*, *Continuitate*). Definitorie pentru această experiență plastică a lui D. Simionescu, în care predominantă rămîne totuși viziunea *sculpturală* a formelor este încercarea de *angajare* a formei în ambient.



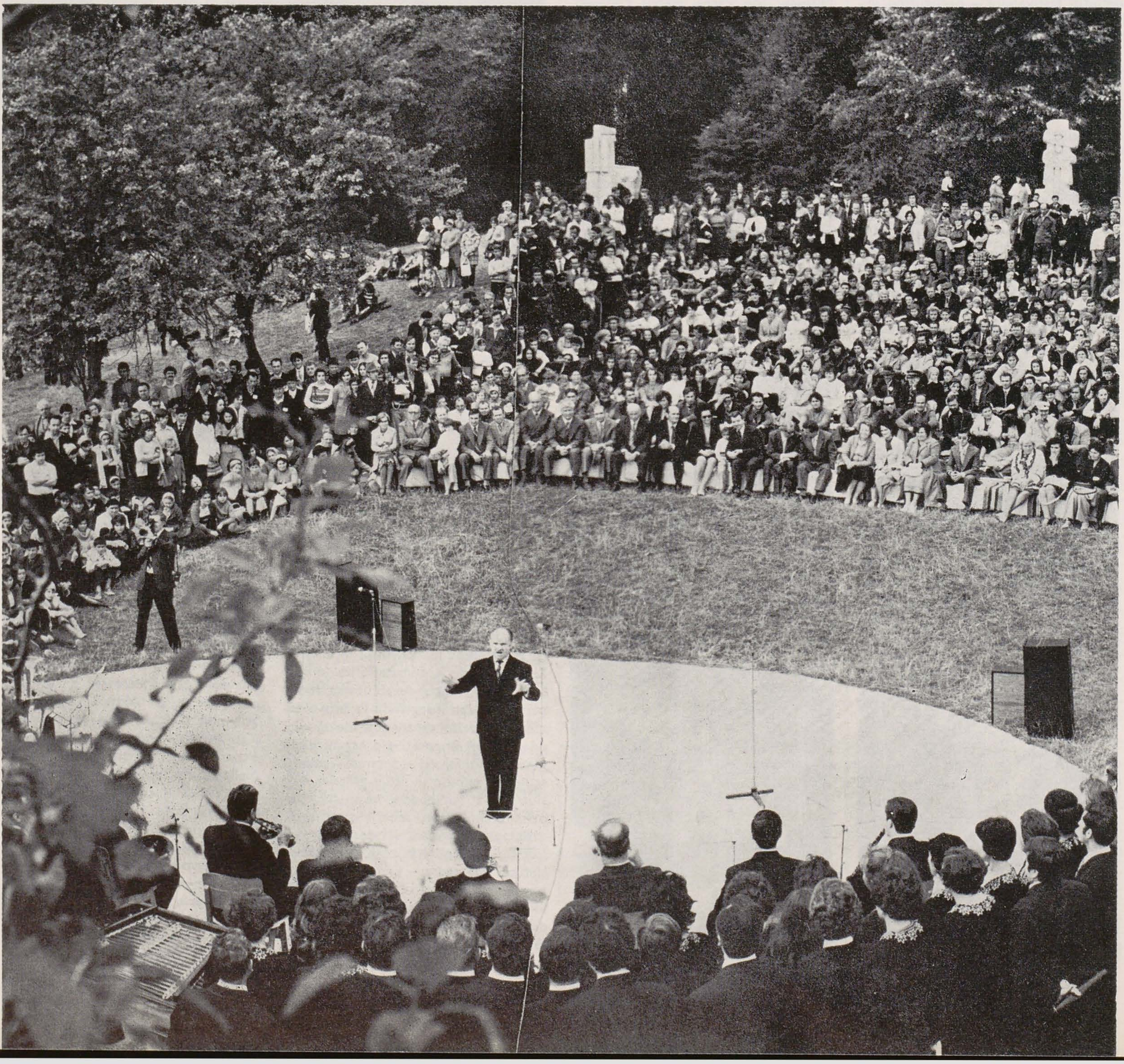
Și anume o dublă angajare: prima pe plan estetic, unde prin claritatea și armonia deloc facilă a structurilor realizate din lemn sau material textil este vizată o umanizare a mediului ambiental prin individualizarea afectivă a unor spații de atîtea ori neutre, reci, uniformizate, incapabile să satisfacă nevoia noastră acută de diferențiere semnificativă; a doua, în plan ideatic, prin spiritualizarea formelor, prin coexistența organică între frumusețe și «mesaj».»

VICTOR ERNEST MAȘEK

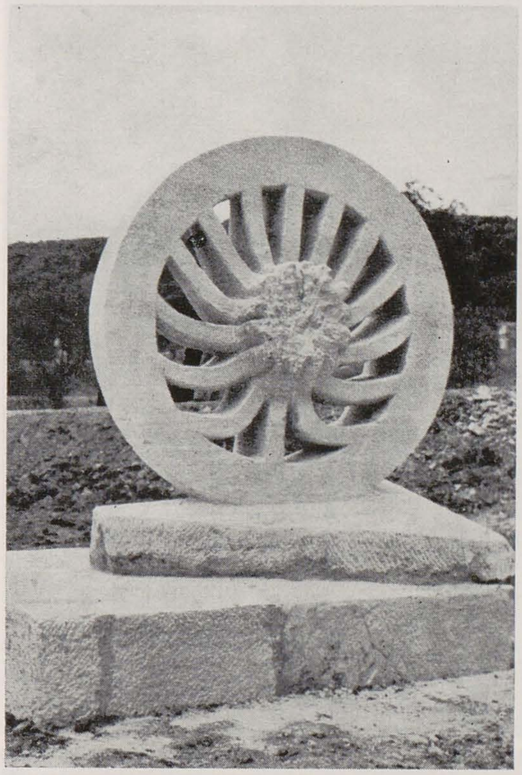
TABERE '77

Şi în acest an au continuat acţiunile pe care U.A.P. le organizează cu concursul unor comitete judeţene de cultură şi educaţie socialistă, Ministerul industriei uşoare, cu C.C. al U.T.C. În cursul verii au fost organizate 9 documentări colective de pictură şi grafică la Tîrgovişte (15 participanţi), Brăila (10), Botoşani (10), Deva (15), Constanţa (22), Tulcea (33 în două etape), Zimnicea (10), Lăzarea-Harghita (24); 3 tabere de sculptură: Arcuş (12), Galaţi (10), Măgura (16); 5 simpozioane de artă decorativă: Medgidia (11), Sighişoara (12), Cluj-Napoca (12), Turda (12), Alba Iulia (12); 3 documentări de grafică: Brăila (7), Tescani-Bacău (10), Combinatul Fondului Plastic (10), precum şi 3 tabere de tineret: Medgidia (31), Praid-Harghita (31), Nedeia-Măceşu (Dolj) (29).

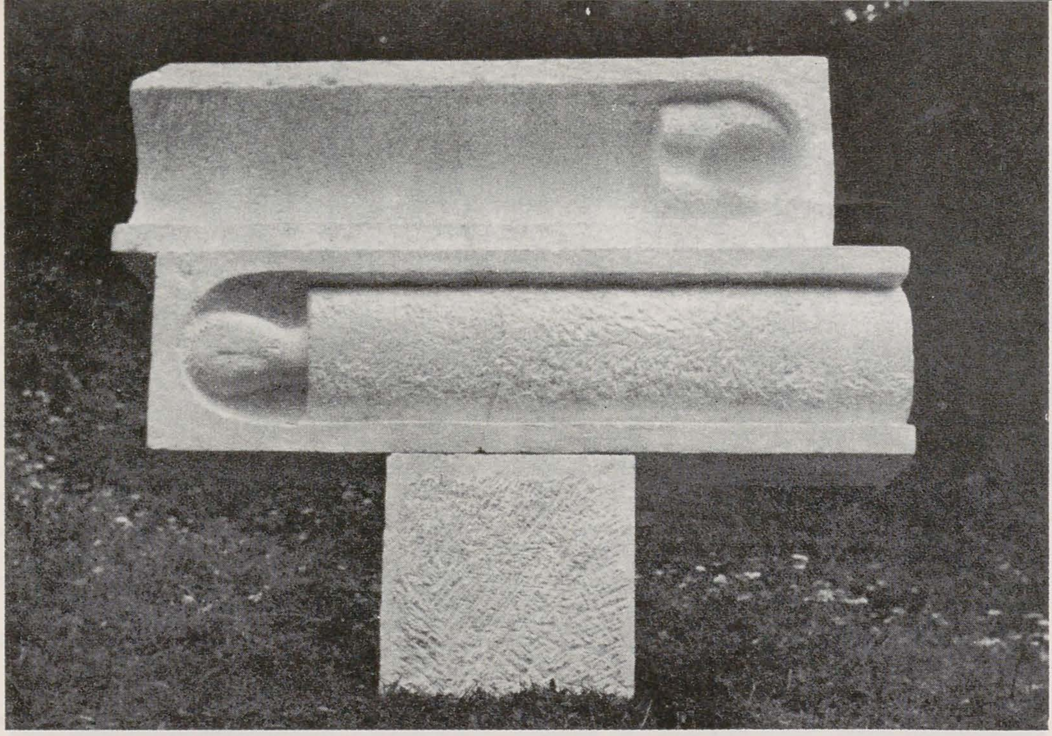
La solicitarea Consiliului naţional al pionierilor, 18 pictori şi graficieni au lucrat în tabere de pionieri. In total la aceste acţiuni au luat parte 340 plasticieni.
Asupra cîtorva manifestări vom reveni.

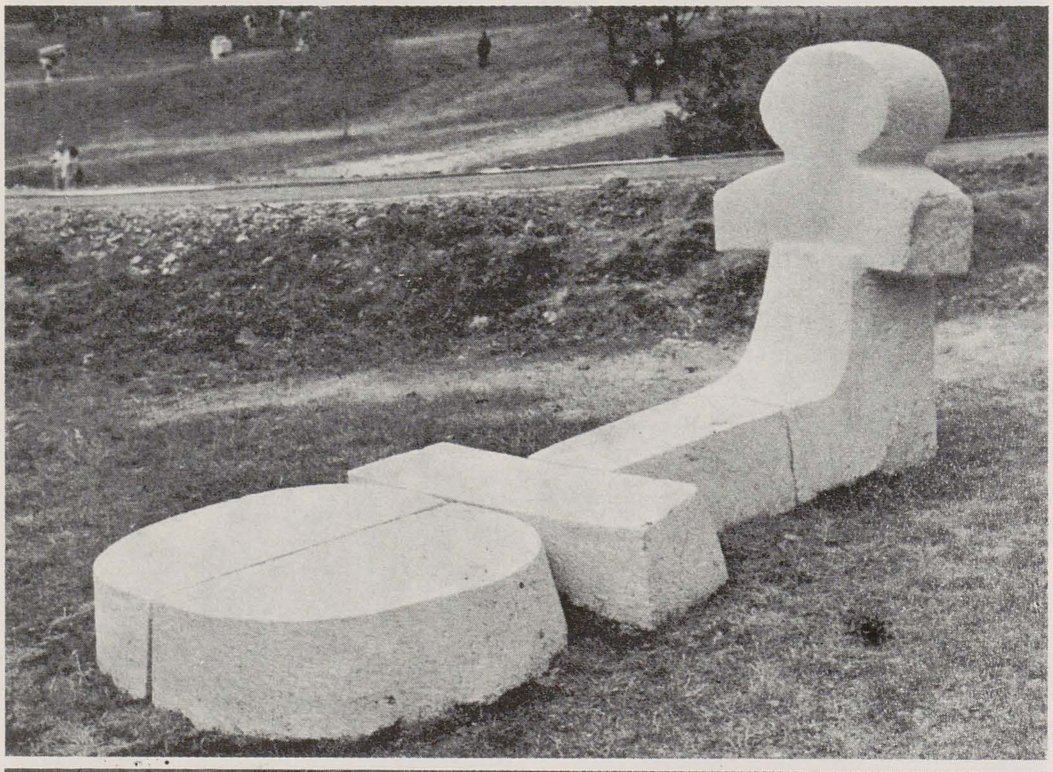


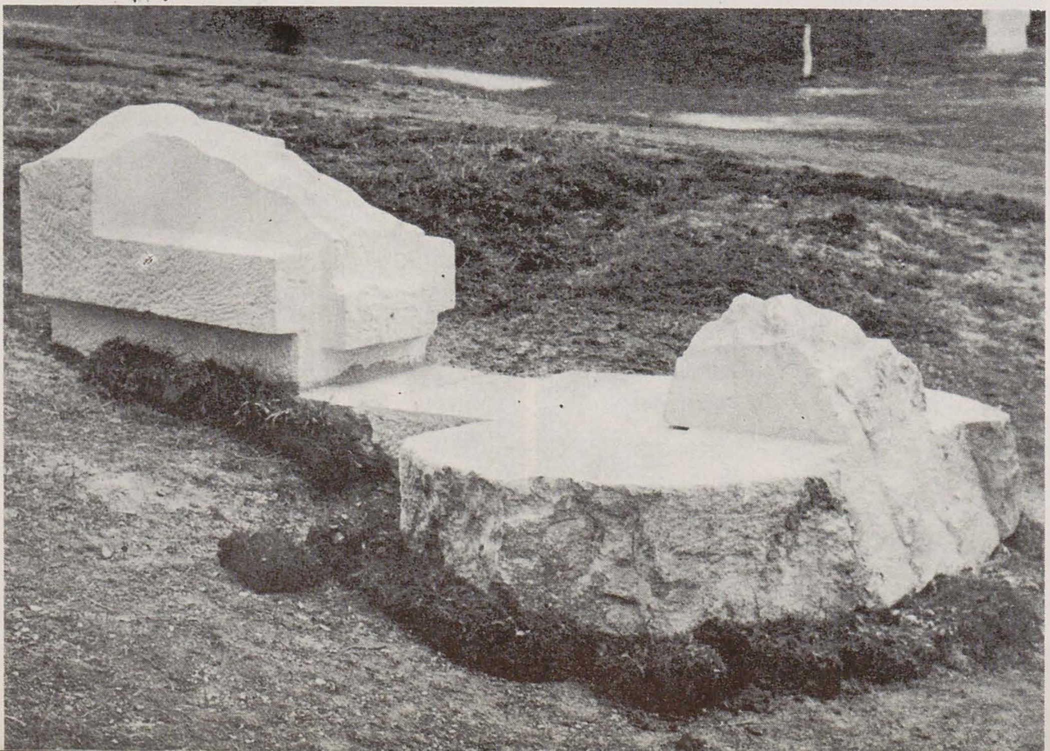
TABERE '77
MĂGURA



Închiderea unei noi ediții a taberei de la Măgura a devenit un eveniment artistic așteptat al fiecărui an. Prestigiul acestei tabere este datorat pe de o parte raportului special între artistic și natural, realizat în spațiul de la Măgura și, pe de altă parte, datelor despre evoluția sculptorilor din diverse generații, participanți la diversele ediții, ca și propunerii unor talente din rîndul celor mai tinere promoții. Sculptorii găsesc aici posibilitatea de a-și transpune în piatră proiectele la dimensiunile dorite, și opera lăsată se înscrie într-un discurs al sculpturii monumentale naționale, elocvent, marcînd pentru artist o etapă, exprimîndu-i universul și preocupările plastice la un moment dat. În plus, parcurgînd teritoriul acestei expoziții permanente filiațiile, comunicările între diversele generații și între opera sculptorilor apar cu claritate. Orice sinteză asupra sculpturii românești trebuie să se refere la experiența de aici, și pentru creația multora dintre participanți, aici se găsesc lucrările de referință. Măgura beneficiază, cum s-a spus în multe rînduri, de o situare în spațiu aparte, de un cadru natural sustras incidențelor cotidiene, în care timpul, la rîndul său, primește o calitate aparte, sau, mai bine zis, recuperează o calitate pe care viața citadină a pierdut-o. S-a pronunțat în legătură cu acest teritoriu al artei termenul de rezervație. Civilizația noastră dominată de aspirații constructive, pozitivistă, de un mare dinamism al relațiilor umane, și dintre om și mediu, simte în mod firesc nevoia unor « rezervații » — momente, spații de reculegere, de meditație, create fie cu nostalgia naturii, într-un efort de a o proteja împotriva exceselor de artificializare, fie ca emoționante ambianțe culturale. Nu trebuie să vedem în mobilul unor asemenea demersuri o retragere a artei din viața publică, o cochetărie cu tendințele de închidere spre sine, ci, dimpotrivă, efortul de a aduce existenței un plus, de a-i adăuga o nouă dimensiune, atît de necesară în momentul în care trăim. Ceea ce pînă acum au știut în mare măsură să păstreze sculptorii care au lucrat aici, a fost tocmai echilibrul între natural și







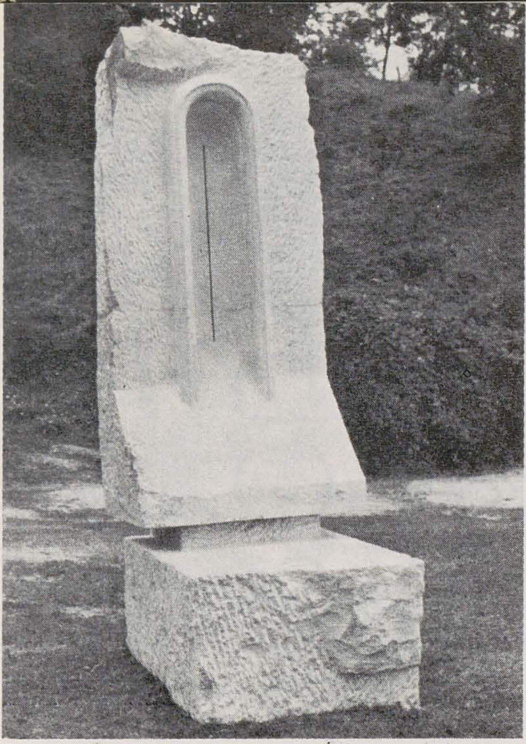
artistic. Șansa sculpturii — prezență tridimensională — a cărei raportare la spațiu e mai directă și implicit mai dificilă decît a picturii — ea afirmîndu-și de la început spațiul subiectiv ca pe o convenție firească între privitor și obiect — este fie de a domina spațiul, impregnîndu-l de subiectivitate, fie de a se armoniza cu el, integrîndu-i datele în propriul discurs. Vom regăsi firesc în majoritatea lucrărilor — din ce în ce mai multe, risipite printre copaci, în lungul cărărilor — morfologii trimițînd la ambianța vegetală sau la forma colinelor, a pietrelor modelate doar de timp și de intemperii. Excepțiile nu lipsesc, unele lucrări apelînd la un univers de forme cu aluzii citadine, sau trimițînd la alte zone de civilizație, uneori stînd, deliberat, sub semnul straniului, ineditului. Ele aduc itinerariului artistic de aici varietatea și bogăția necesare. Dar materialul folosit, sobrietatea formelor la care piatra obligă într-o măsură, asigură unitatea ansamblului. Trebuie să remarcăm de la început că ediția din acest an și-a conceput foarte bine amplasarea în spațiu. Grupajul acesta într-un cîmp relativ restrîns, izolat de restul ansamblului, dobîndește o individualitate în sine, dincolo de individualitatea și chiar de aportul fiecărei lucrări în parte. Cîteva lucrări rețin interesul în mod particular. « Șotronul » lui Dumitru Pasima, cu aluziile sale antropomorfe, cu simetriile deformate — construcția verticală reflectîndu-se ca în propria-i umbră proiectată, în ansamblul orizontal — e un joc frumos, simplu, gîndit în perfectă concordanță cu spațiul. În lucrarea lui Iorgos Iliopolos remarcăm efortul de a transpune în volum ideea poetică, lupta între inerția masei, pe care tratarea suprafeței o accentuează, și tensiunea verticală. Cît despre « Toboganul » lui Iulian Coruț, ratează cu foarte puțin să fie una dintre lucrările interesante ale ediției, recurgînd la adiționarea unui element inadecvat ca proporții și tratare într-o simplistă transcriere de mișcare posibilă. Altfel corpul principal al lucrării, cioplit viguros, în planuri mari, cu treceri bine înțelese între planurile diferit finisate, anunță un sculptor cu posibilități reale. Sînt prezenți în actuala ediție Mihai Buculei, cu o lucrare departe de dramatismul și soluțiile cu care ne-a obișnuit în ultimele, foarte interesante apariții în public, legată mai mult de încercările (în lemn) din primii ani ai afirmării, Alina Enache, a cărei lucrare marchează o evoluție reală față de prezențele de pînă acum, Constantin Rădulescu, Elena Hariga Avramescu, Marcel Voinea, Nicolae Ghiață, Grigore Bradea, Sava Stoianov, Dinu Cîmpeanu, Alexandru Usineviciu, Gheorghe Coman, Constantin Platon, Ioan Deac Bistrița.

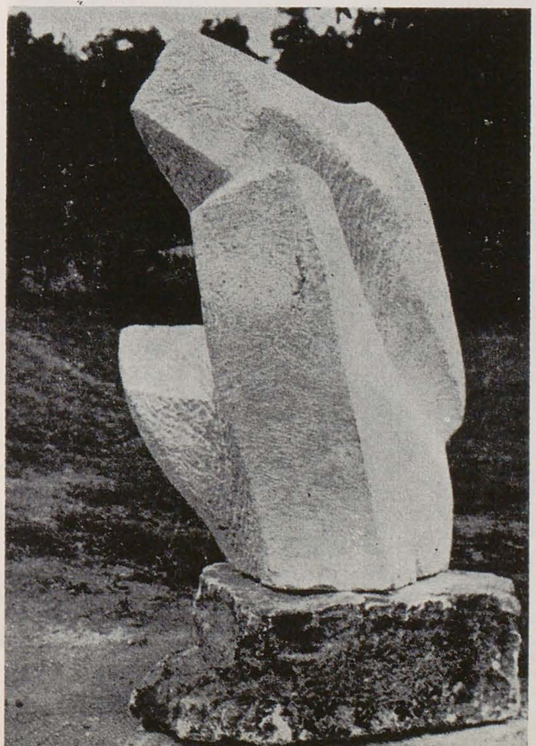
ALEXANDRA TITU

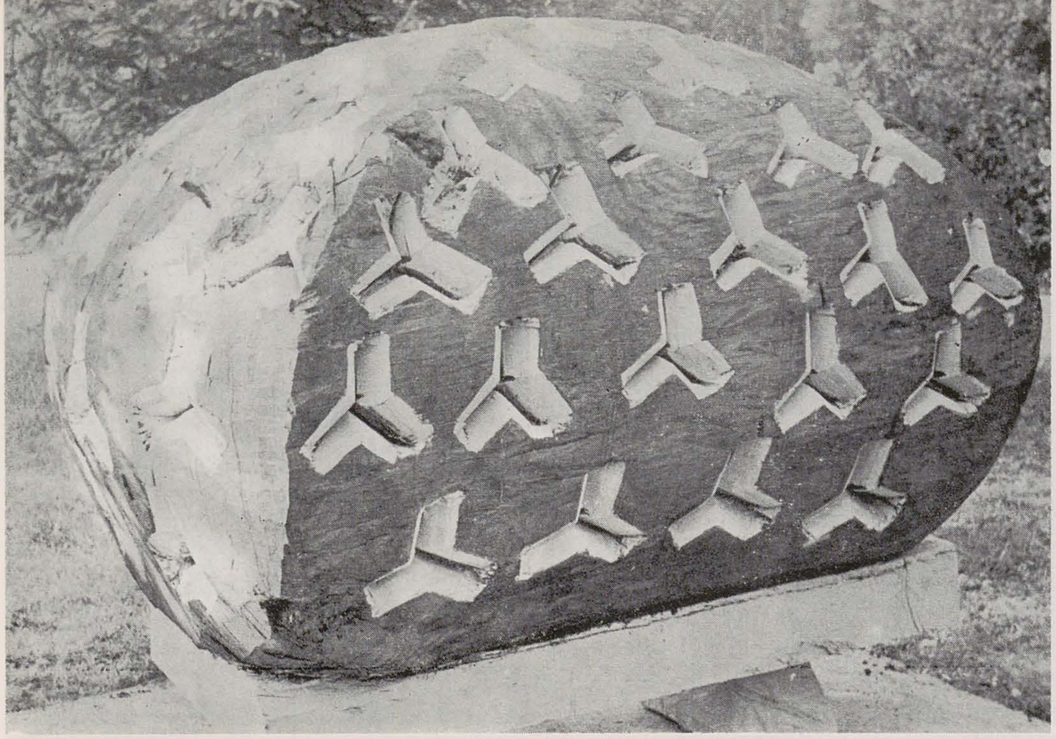
---

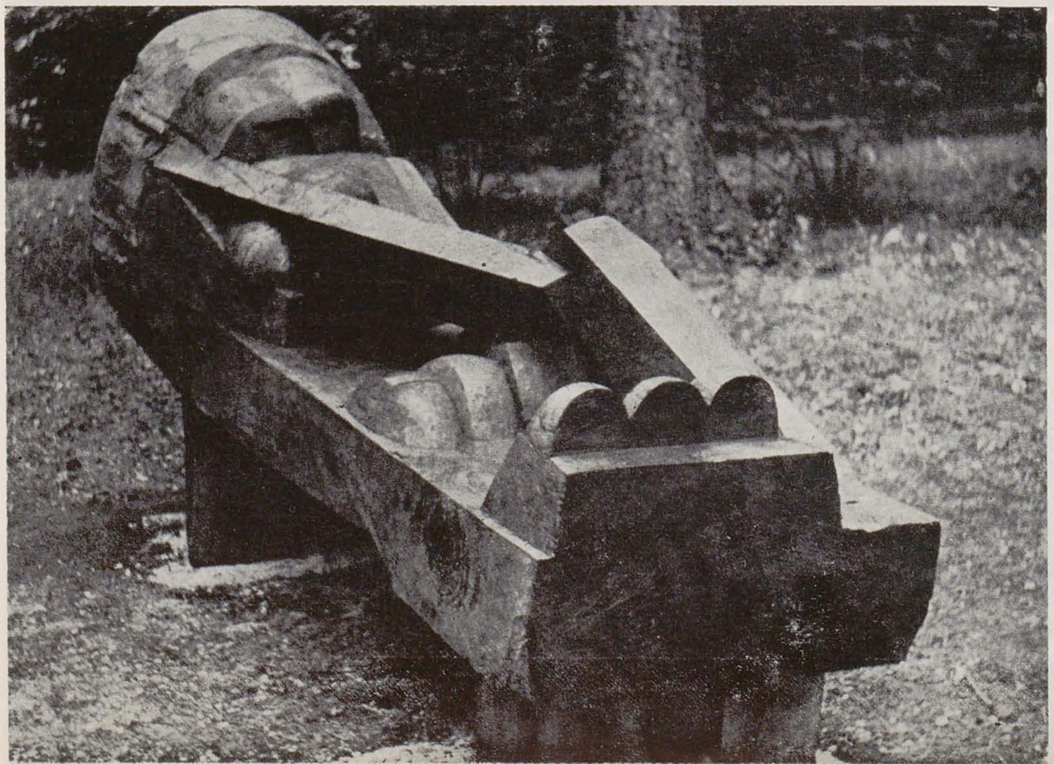
pp. 66—69

1—2. Aspecte de la inaugurare; **3.** SAVA STOIANOV: *Ceas solar;* **4.** IOAN DEAC-BISTRIȚA: *Compoziție, Gîndacul amenințător;* **5.** IULIAN CORUȚ: *Formă și mișcare — Tobogan;* **6.** GH. COMAN: *Țărancă;* 7. GRIGORE BRADEA: *Ziua și noaptea;* **8.** DUMITRU PASIMA: *Șotronul;* **9.** NICOLAE GHIAȚĂ: *Izvor;* 10. MIHAI BUCULEI: *Fereastră;* 11. MARCEL VOINEA: *Meșterul Manole;* 12. IORGOS ILIOPOLOS: *Zbor;* 13. ALINA ENACHE: *Floare de cîmp;* 14. ELENA HARIGA AVRAMESCU: *Duhul pădurii;* 15. DINU CÎMPEANU: *Scaunul domnesc;* 16. ALEX. USINEVICIU: *Încleștare;* 17. CONSTANTIN RĂDULESCU: *Maica;* 18. CONSTANTIN PLATON: *Măriuca mamă*









TABERE '77 ARCUȘ

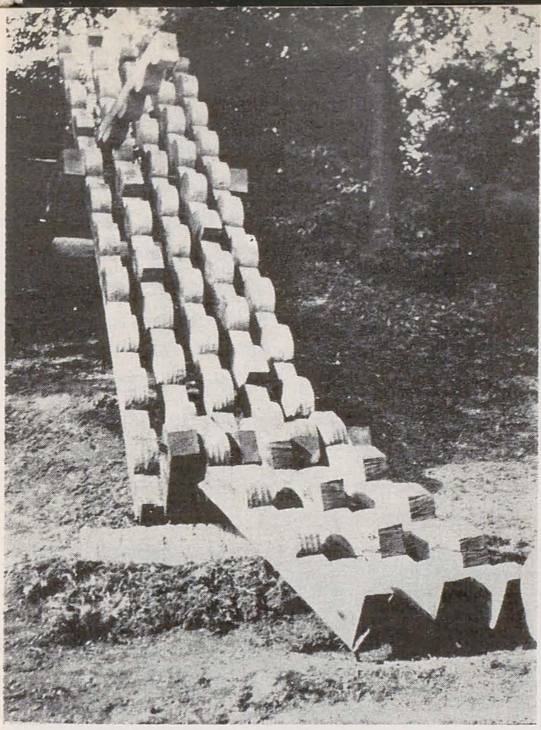
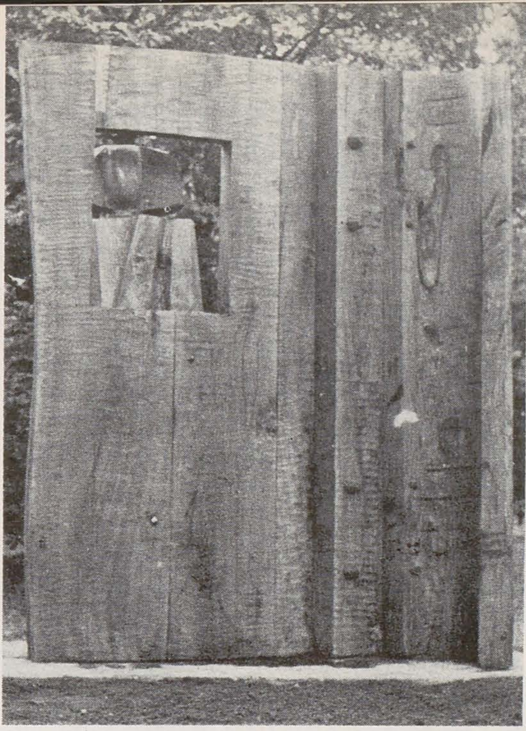
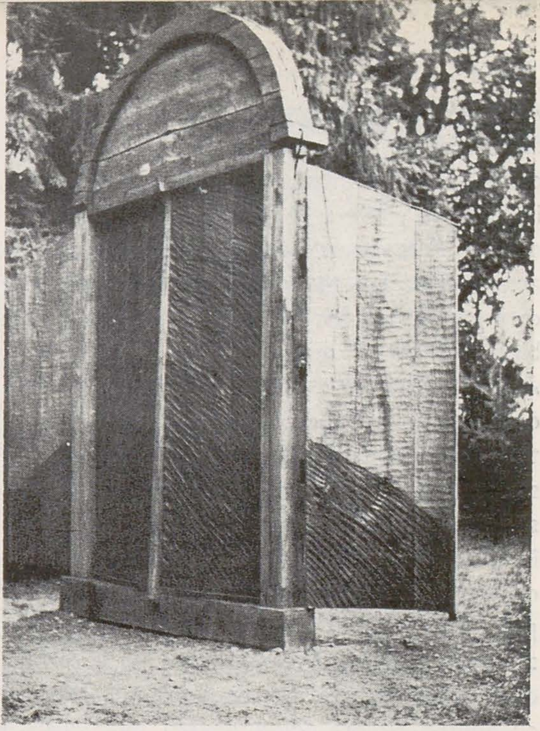
Cu tabăra de la Arcuș, discuțiile noastre obișnuite despre arta ambientală se deschid spre un capitol nou, poate mai « particular » dacă socotim problemele ambientului urban ca fiind prioritare: nu însă mai puțin important dacă ne includem interogațiile despre ambient în marea întrebare: ce pot și trebuie să facă artiștii pentru a restabili, pe căi moderne, mijloacele unei autentice comunicări între omul civilizației contemporane și natură? Dar apoi, extinzînd întrebarea: ce pot ei face pentru a da legăturilor dintre om și mediul său de viață forța pe care, atunci cînd există în plinătatea lor, le au, raporturile cu natura?

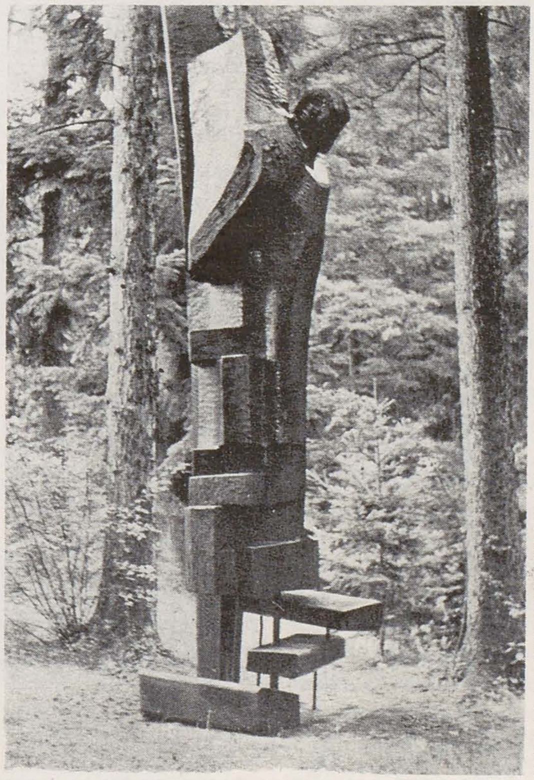
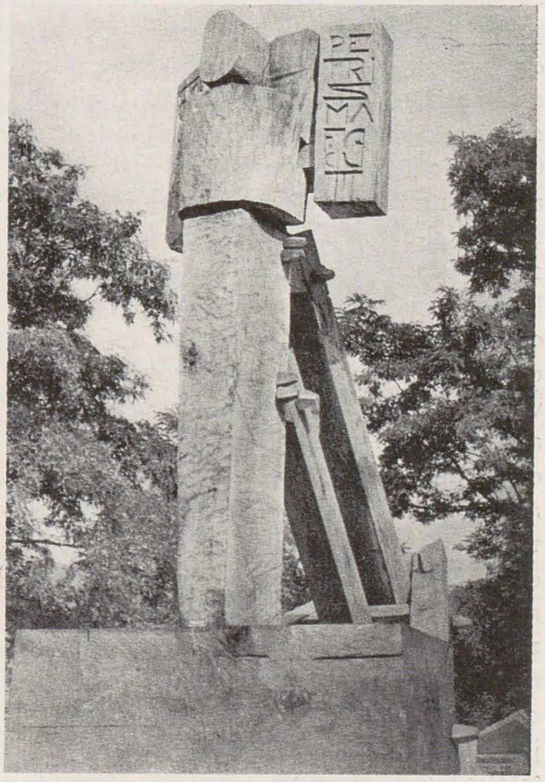
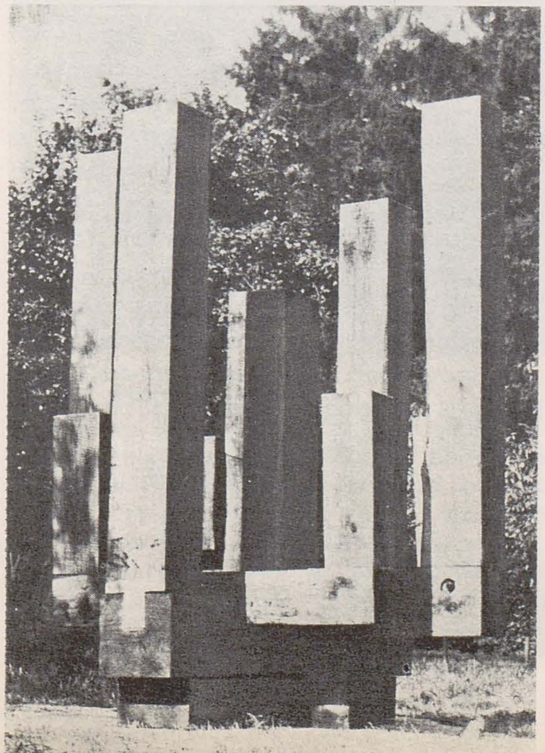
Mă opresc asupra Arcușului, fiindcă Măgura, care ar fi putut, în primele ei etape, să genereze reflecții asemănătoare, prin configurația ei actuală dobîndește un caracter complex legat mai curînd de universul problemelor muzeului în aer liber decît a celor aici în discuție, referitoare în primul rînd la niște puncte arzătoare privind intersecția dintre funcția artistică și funcțiile naturii asupra potențialului psihosomatic uman.

La Arcuș, arta încă n-a învins, și nici măcar n-a cuprins natura; nici o amețitoare diversitate stilistică n-a permutat problemele într-un teritoriu exclusiv estetic. Ne aflăm la Arcuș încă într-un stadiu genuin pe care, în paranteză fie spus, s-ar cuveni să-l păstrăm, cu o fericită moderațiune, la ceea ce a ajuns să fie în momentul de față. Putem încă sesiza la Arcuș foarte limpede deosebirea esențială care există între arta ambientală urbană și arta în natură. Este în primul rînd o deosebire de direcție a traiectoriei realitate-expresie.

---

1. GHEORGHE ZĂRNESCU: Cer; 2. KOPPÁNDI JOSEF: Prometeu; 3. ION IANCUȚ: Ursa Mare; 4. LEONARD RĂCHITĂ; Marea cascadă; 5. PETROVITS ISTVÁN: La oglindă; 6. LIVIU RUSU: Poarta; 7. GHEORGHE ADAM: Sperietoare; 8. ROUA STOINESCU: Mereu Icar; 9. TĂNASE ANTON: Omul; 10. VASILICA MARINESCU: Simetrii; 11. TEODORA KIȚULESCU: Primăvară; 12. FLORIN TĂNĂSESCU: Călăreț

Arta ambientală urbană *pleacă* de la un dat al mediului; arta în natură se îndreaptă *către* un dat al mediului. Această deosebire include și altele: în primul rînd creează condiții stimulatoare de concurență în cazul artei în natură — mai precis spus al sculpturii, care este forma cea mai acută a întregii problematici astăzi pusă de arta ambientală. Acută fiindcă pe de o parte sculptura, în concepția încă tradițională gîndită din punctul de vedere al raporturilor obiectului sculptat cu spațiul, al amplasamentului, tinde să-și păstreze independența de « personaj » în dialog cu ambianța; pe de altă parte însă cerințele artei ambientale actuale pledează pentru o acțiune mai complexă a operei sculptate decît dialogul; în mare, ar fi vorba de o integrare activă în mediul înconjurător, cu anume riscuri poate pentru individualizarea stilistică absolută a operei, dar cu un cîștig pentru acțiunea de mediere eficace a armonizării dintre om și mediu, dintre om și natură.

Cum pare să se desfășoare la noi acest drum al artei către natura pe care vrea în același timp să și-o apropie, să și-o integreze, dar s-o și stăpînească, nu cu autoritate, ci cu înțelepciune? Ar fi de ajuns să ne gîndim cum în interiorul ideii de natură activă, așa cum o concepe experiența europeană de viață și cultură, se conturează totuși două atitudini. Una care, colaborînd cu natura, este interesată de demersul ei adînc, urmărit nu imitativ, ci « atent », pe diferite trepte de conștiință. Această atitudine este esențial caracteristică artei și culturii românești și în general cu mici diferențieri, întregii zone balcanice. Ea se sprijină pe creditul nelimitat acordat conceptului de armonie, ca valoare vitală, etică și estetică și care dirijează în egală măsură înțelepciunea fizică și înțelepciunea spirituală a omului, idealurile lui de viață individuală ori socială, idealurile lui de frumusețe. De aici decurge acel respect al naturii lucrurilor, nu lăsate în voia lor, dar nici forțate, ci ajutate activ, dar cu solicitudine și moderațiune, să devină ceea ce sînt cu adevărat. Pentru încarnarea în expresie artistică a acestei poziții, modul artiștilor de la Arcuș de a concepe integrarea artei în natură este un exemplu caracteristic, într-o variantă modernă. Prin contrast să ne gîndim la a doua atitudine care s-a dezvoltat vertiginos în Europa occidentală a secolului nostru, și care, pornind de la ideea orgolioasă a intervenției necontrolate și nemăsurate în natură, apare astăzi am spune simbolic, prin opere ca cele ale lui Walter de Maria sau Christo. Ei vor să impună naturii punctul lor de vedere absolutist, și nu este lipsit de semnificație faptul că operele lor mai recente sînt instalate în mijlocul naturii puțin frecventată de om, și încă deloc de vestigiile culturii lui, și nici faptul că materialele din care sînt lucrate aceste opere se opresc preferențial asupra celor sintetice.

Este evident că tipul de comunicare cu natura, și rezultatele scontate ale acestei comunicări, sînt diferite de la o atitudine la alta. Important însă este să reținem că întorsătura neașteptată luată în ultimii cîțiva ani de problemele raporturilor omului cu mediul, demonstrează valabilitatea și resursele primei atitudini, care, să precizăm bine, nu este o poziție naturistă, nu împiedică extazul și nici contopirea cu natura, ci aliază în forme expresive lirismul ei pe întreg repertoriul afectiv — de la ingenuitate la tragism — cu spiritul ei de construcție și organizare coerentă, dar necrispată, într-o viziune modernă și tradițională totodată. Cîteva din aceste opere de sculptură, menite, prin integrarea lor în natură, să propună celui care le vede, intrarea activă în demersurile naturii și o meditație capabilă să adîncească autocunoașterea umană ca act afirmativ al puterii față de natură dar desfășurată în cadrul ei, pot fi identificate printre cele aflate la Arcuș, și aș adăuga relevate mai ales de înfățișarea de ansamblu a acestui spațiu.

Lucrările ediției 1977 sînt grupabile în mai multe categorii: o primă grupă cuprinde « Marea Cascadă » de Leonard Răchită și « Cerul » de Gheorghe Zărnescu. Trăsătura lor comună nu este de ordin stilistic, ci provine din felul în care își concep poziția față de modelul naturii. Titlurile ambelor lucrări indică intenții mimetice; una din ele, « cascada » lui Răchită pornește chiar direct de la o încercare, temerară desigur, de a reda mișcarea apei prin ondulațiile lemnului. Acest prim pas rămîne totuși nedecisiv; nu în el stă interesul deosebit al lucrării, ci în procedeul de a inventa forme potrivite cu natura, fiindcă nu sînt decît o recompunere a elementelor ei în moduri care atrag atenția, care ascut simțul poetic și amintirile din copilărie ale privitorului, care-l ajută să intuiască energiile benefice ale naturii, simplitatea și organizarea coerentă și în plina lor dezlănțuire. Latura decorativă — accentuată — a lucrării este o parte constitutivă a acțiunii psihologice exercitată de această sculptură, care poate apărea cînd obiect de joacă, cînd simbol heraclitean. « Cerul » lui Gh. Zărnescu iese în schimb total din orice context al transpunerii directe, aici procedeul stilistic este metafora plurisemantică.

La oricare din sensurile posibile ale imaginii am adera, chiar și la acel al unei pure forme, el intermediază un contact direct cu natura, într-o atmosferă bună, de liniște, de certitudini concrete, dar și de spirit al jocului.

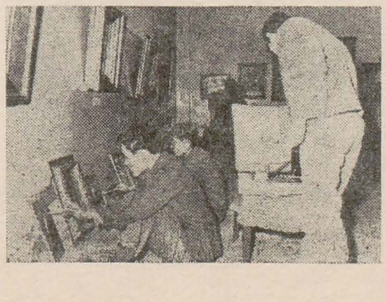
Un alt grup, fără să lase deoparte aluzia la modelul naturii în marile ei alcătuiri, urmărește cu mijloace de expresie foarte diferite sublinierea elementului constructiv-ritmic al demersurilor naturii. « Ursa mare » de Ion Iancuț, într-o formulă care, între brazi și alți copaci ai parcului-pădure de la Arcuș, se asociază deîndată cu imaginea unui monument funerar construit în lemn viu, în același timp sugerează trecerea în spațiu a unui obiect-vehicul, la rîndul lui conceput ca un simbol al construcției. Factorul ritm joacă în această lucrare un rol de prim ordin, dar un rol structural, nu decorativ. « Simetriile » Vasilicăi Marinescu stilizează un mănunchi de copaci posibili, iar Teodora Kițulescu ridică o troiță intitulată « Primăvara », vrînd să marcheze prin acest act al edificării (locul ales pentru lucrare este o mică movilă), captarea umană a ritmurilor repetate în succesiunea și revenirea anotimpurilor. Alte lucrări, ca « Poarta » lui Liviu Rusu, « Omul » de Tănase Anton, « Mereu Icar » de Roua Stoinescu, ies, iconografic vorbind, din sfera naturii, dar păstrează, în cadrul unor simboluri foarte generale, deci suple, cultul demersului constructiv, al înălțării în spațiu. Pe o treaptă ducînd spre narație, Gh. Adam în « Sperietoare », Petrovits István în « La oglindă » și Florin Tănăsescu în « Călăreț », introduc o notă de pitoresc de bună calitate care se integrează firesc într-un peisaj cu interstiții de parc.

De altfel coexistența în ansamblul de la Arcuș a elementului peisagistic mai sălbatic, cu elementul de « parc » ca expresie a naturii civilizate, ca o prelungire a locuinței, are efectul de a asimila armonios diversitatea stilistică a lucrărilor. Nici zonele de parc nu sînt prea determinate stilistic, deși țin de un castel baroc cu momente neoclasice; și nici zonele de pădure atît de « sălbatice », încît să genereze acomodări vizuale și psihologice lente sau chiar dificile între elementul « natură » și elementul cultură. De aceea, cred că acest ansamblu, cu un pronunțat profil propriu și o funcție spirituală bine conturabilă, ar trebui menținut la ceea ce este acum, poate cu adaosul rezultatelor cel mult ale încă unei ediții desfășurată cu grijă sub semnul acestei funcții pe care am putea-o numi o misiune.

AMELIA PAVEL

Pekin, Șanhai

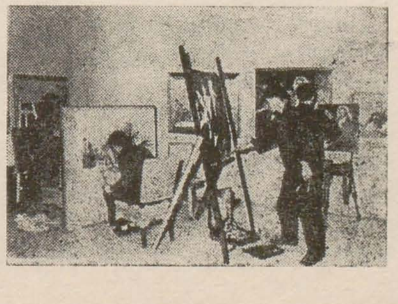
Organizată de către C.C.E.S., în cadrul schimbului cultural dintre țara noastră și Republica Populară Chineză, expoziția de pictură românească, secolele 19 și 20, prezentată succesiv la Pekin și Șanhai, a marcat un moment important în dezvoltarea relațiilor de prietenie dintre poporul român și poporul chinez și a constituit un eveniment în viața artistică a celor două orașe. Expoziția (concepută cu contribuția criticului de artă Petre Oprea, care semnează prefața catalogului) a cuprins o selecție de 156 lucrări (cea mai mare parte aparținînd patrimoniului M.A.R.S.R. — unele picturi figurînd în expunerea permanentă a muzeului și expuse foarte rar sau pentru prima dată în străinătate — patrimoniului C.C.E.S., C.C. al U.T.C., U.G.S.R., Comitetului județean U.T.C. Alba, precum și altor muzee și colecții — Muzeul Brukenthal, Sibiu, Muzeul Militar Central, Muzeul de istorie al R.S.R., Muzeul Banatului, Timișoara, muzeele de artă din Arad, Bacău, Brașov, Cluj-Napoca, Constanța, Craiova, Iași, Ploiești, Muzeul Zambaccian, Muzeul Th. Aman, Muzeul A. Simu, colecțiile de artă Dona și Avachian precum și colecțiile personale ale unor artiști expozanți), picturi de o recunoscută valoare, reprezentative pentru evoluția artei moderne și contemporane românești, pentru constituirea și afirmarea diversității de orientări stilistice și manifestarea personalităților creatoare, în raport direct cu evoluția societății românești, cu evenimentele de seamă marcînd de-a lungul anilor lupta poporului pentru unitate și independență națională, pentru libertate socială, pentru construcția socialismului în patria noastră. Au figurat astfel clasicii școlii românești de pictură [să amintim, de exemplu, panoul excepțional Nicolae Grigorescu — *Atacul de la Smîrdan (studiu)*, *Fată torcînd*, *Țărancă tînără*, *Pe prispă*, *Vedeta*, *Gornistul*, *Roșiorul*, *Rucăreanca*], cei mai de seamă artiști ai secolului 20, de la maeștri consacrați la pictori tineri care s-au impus prin contribuții de valoare la patrimoniul artistic actual.

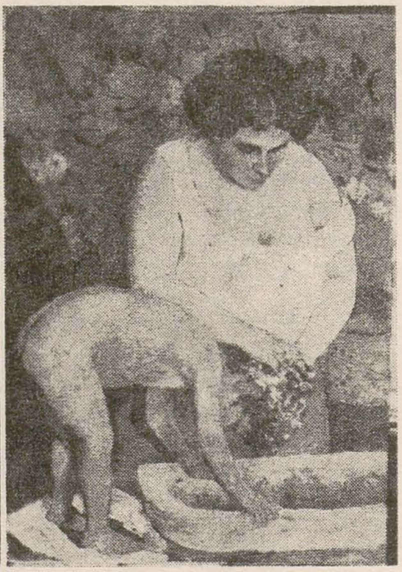


La Pekin, în prezența unui public numeros, a reprezentanților Ministerului Afacerilor Externe, Ministerului Culturii, Asociației de prietenie a poporului chinez cu străinătatea, Comitetului revoluționar al Pekinului, a reprezentanților ambasadei române și corpului diplomatic de la Pekin, presei, vieții artistice și culturale, expoziția a fost inaugurată la 16 septembrie, în sălile de expoziție ale Muzeului național de artă. Au rostit alocuțiuni Li-Lin, vicepreședinte al Asociației de prietenie a poporului chinez cu străinătatea și pictorul Eugen Popa, comisarul expoziției la Pekin. În același cadru festiv, vernisajul a fost reeditat la 16 octombrie la Șanhai, în Pavilionul de expoziții al orașului, cu care prilej au rostit alocuțiuni Ian-Kai, președinte al filialei din Șanhai a Asociației de prietenie a poporului chinez cu străinătatea, și criticul de artă Petre Oprea, comisarul expoziției la Șanhai.

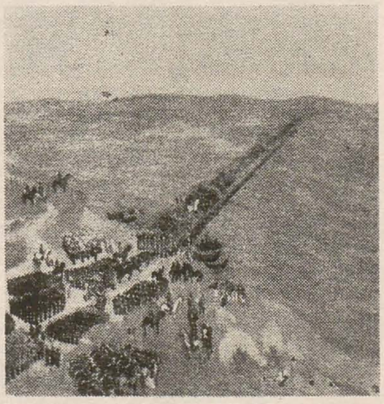
Primită fiind cu deosebită căldură și sporit interes — expoziția a înregistrat zeci de mii de vizitatori din cele două mari orașe ca și din alte regiuni și localități ale republicii — am solicitat criticului de artă Petre Oprea să ne relateze, într-o scurtă convorbire, unele dintre informațiile și impresiile privind evenimentul.

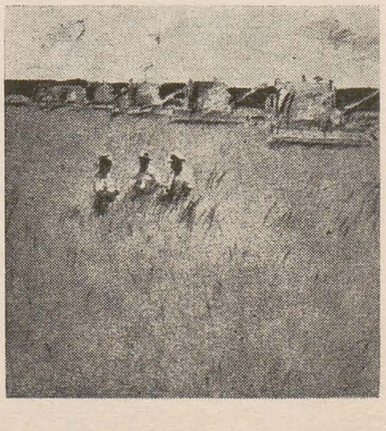
«Ținînd seama — ne-a răspuns interlocutorul nostru — de valoarea lucrărilor, printre care numeroase capodopere ale picturii românești, de relațiile dintre ele, puse în valoare de o expunere echilibrată, capabilă să susțină





cu convingere reflectarea în imagine artistică a unei problematici de interes evident pentru viața societății românești, astfel conturîndu-se cu claritate un mesaj complex, am urmărit expoziția, încă din etapa de organizare. La muzeul din Pekin, în holul spațios al intrării, pe un panou central a fost expusă tapiseria *Tovarășul Nicolae Ceaușescu și tineretul*, însoțită, pe doi pereți laterali, de citate din cuvîntările secretarului general al P.C.R. precum și din prefața catalogului. Lucrările au fost grupate relativ cronologic, pe autori și problematică, într-o sală fiind expusă pictură din sec. 19 și 20 pînă în 1944, iar în cealaltă pictură contemporană. La Șanhai lucrările au fost regrupate, pe aceleași principii, în funcție de holul intrării și trei săli destinate expunerii. Popularizarea s-a făcut cu eficiență, în primul rînd prin activiștii culturali din întreprinderi și instituții și deopotrivă prin cele zece mii de exemplare ale catalogului. Interesul trezit de expoziție a fost evident, iar succesul a întrecut așteptările. Încă de la vernisaj, reprezentanții oficialității ca și publicul prezent au cercetat lucrările îndelung, formulîndu-se aprecieri elogioase la adresa operelor lui Grigorescu, Andreescu, Luchian, Tonitza, Baba, Ciucurencu și mulți alții — panoul Nicolae Grigorescu a determinat manifestarea entuziasmului general și, astfel, marele nostru clasic, la șapte decenii de la stingerea lui din viață, își extinde considerabil aria audienței sale. De îndată expoziția a devenit o preocupare insistentă a emisiunilor de radio și televiziune, a buletinelor de informare în limbile chineză, rusă, franceză, engleză, spaniolă ale Agenției Hsinhua, a importantelor ziare care au publicat trei ample articole pe marginea expoziției (*Reumin Ribao* — 18 septembrie și 16 octombrie, *Siangmin Ribao* — 5 octombrie). Mai impresionantă s-a dovedit a fi afluența publicului: patru mii de vizitatori pe zi. A fost necesar ca fluxul intrării în muzeu să fie întrerupt adesea pentru mai bine de o jumătate de oră spre a se evita aglomerația, ținînd seama că fiecare vizitator petrecea cel puțin două ore în sălile expoziției. La Pekin, expoziția a fost însoțită, la 20 septembrie, de o întîlnire cu oamenii de artă, în special pictori, la sala de conferințe a asociației de prietenie, unde, o gală de filme de artă (*Monumente brâncovenești, Caietele de front ale lui Nicolae Grigorescu, Gheorghe Petrașcu, 1907 în arta plastică*) a fost urmată de expuneri, pe care le-am susținut împreună cu pictorul Eugen Popa, și proiectări de diapozitive după opere românești de artă din secolele 19 și 20. Gazdele ne-au solicitat permisiunea executării, de către artiști, studenți și elevi ai școlilor de artă, a unor studii documentare și copii după lucrările expuse, în acest scop expoziția fiind închisă timp de trei zile la Pekin — cele circa o sută de copii realizate putînd constitui obiectul unui interesant test (Nicolae Grigorescu s-a situat pe primul loc și, cu rare excepții, ca *Înmormîntarea partizanului* de Șt. Szönyi, *Muncitor* de C. Baba, *13 Decembrie* de Eugen Popa, preferințele și preocupările de analiză și studiu s-au manifestat în special față de picturi de un colorit viu, senin, cald, tonic.) Această expoziție de prestigiu — mărturiseau adeseori gazdele — a asigurat un contact social direct, profund, încărcat de intensitatea sentimentului de prietenie și stimă reciprocă. Între faptele particulare, dar care merită a fi consemnate, se numără, în această direcție, corespondența primită la Pekin de pictorul Eugen Popa de la foștii săi elevi, dintre care pe unii i-a revăzut



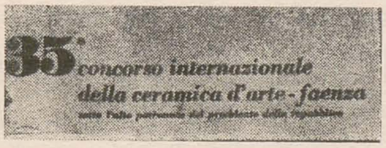


la Pekin și, mai ales, la Hanciouw, la întîlnirea special organizată la Institutul de artă (unde, în anii 1960, pictorii Eugen Popa și Gina Hagiu au fost profesori).
Atît la Pekin cît și la Șanhai, expoziția a pus în lumină interesul special pentru cunoașterea valorilor culturale și artistice românești și, în acest sens — și-a încheiat relatările interlocutorul nostru — evenimentul oferă o premisă pentru strîngerea relațiilor de prietenie dintre poporul nostru și poporul chinez, și ascendenta lor dezvoltare ».

În. il.: Vernisajul expoziției de pictură românească; Muzeul național de artă din Pekin; Artiști și studenți chinezi executînd copii după lucrările expuse; Picturi de Nicolae Grigorescu, Ștefan Luchian, Ion Andreescu, Corneliu Baba, Georgeta Năpăruș, Constantin Piliuță, Ion Bitzan.

Faenza

Sub patronajul președintelui republicii Italia, a avut loc a 35-a ediție a *Concursului internațional al ceramicii de artă* de la Faenza, organizat de Comitetul concursului și Municipalitatea Faenza.



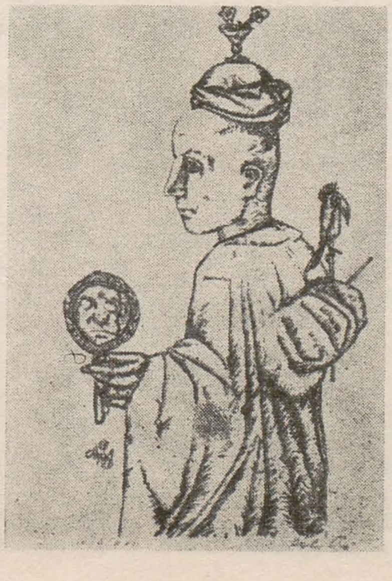
Lucrările admise de juriu au fost prezentate la *Palatul Expozițiilor* din Faenza (în perioada 31 iulie — 2 octombrie). Ceramica românească a fost reprezentată printr-o selecție de lucrări semnate de Alexandru Antik, Costel Badea, Ștefan Bilciu, Wilhelm Fabini, Martha Jakobovits și Eugenia Manea Pasima. Comunicînd lista ceramiștilor români și a lucrărilor lor admise, Comitetul de organizare a concursului ne informează că « date fiind criteriile de extremă severitate ale selecției juriului, secția română figurează cu demnitate la actuala ediție a concursului ».

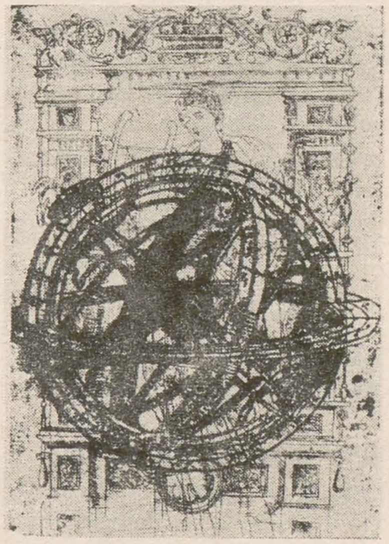
Tîrgovisce

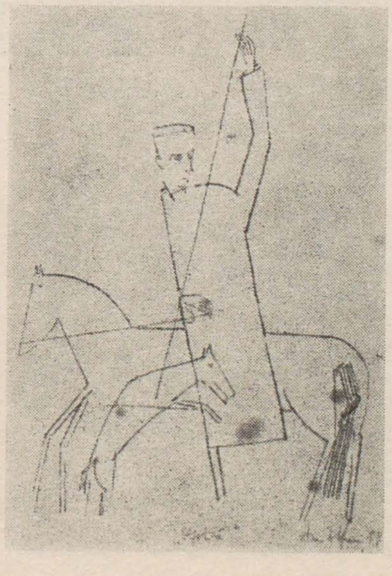
Între 10 septembrie și 15 octombrie a avut loc la Tîrgovisce (Bulgaria) prima ediție a *Simpozionului internațional de acuarelă « Nicola Marinov »*, la care au participat un grup de artiști din Bulgaria, Cehoslovacia, R.D. Germană, Polonia, România, Ungaria și U.R.S.S. Din țara noastră a participat graficianul Damian Petrescu. Lucrările executate în cadrul simpozionului (în al cărui program au fost înscrise excursii de documentare la Varna, Tîrnovo, Bereslav, Razgrad și în alte localități) au fost prezentate la expoziția de acuarelă (45 lucrări), deschisă la 7 octombrie, în holul Teatrului dramatic din localitate. Damian Petrescu a expus lucrările *Cavalerul de la Madara*, *Copiii de la Iastrebino* (donată Muzeului de artă din localitate) și *Valea Vardun* (un peisaj văzut la 360°, de dimensiuni 2×1 m, cuprinzînd o secvență de zece imagini). Participanților la simpozion înmînîndu-li-se diferite distincții, Damian Petrescu a obținut, pentru lucrarea *Valea Vardun*, Medalia de argint « Nicola Simov ». În timpul simpozionului, la Muzeul de artă din Tîrgovisce a fost deschisă, de asemenea, o expoziție de acuarelă, cuprinzînd lucrări executate anul trecut de către artiștii bulgari care au întreprins documentări în regiune.

Stord, Haugesund Voss, Ulvik, Bergen

Sub titlul *Cinci artiști români în Norvegia*, expoziția de pictură, gravură și desene de Georgeta Borusz, Ștefan Câlția, Adrian Dumitrache, Zamfir Dumitrescu și Sorin Ilfoveanu, a fost succesiv deschisă în cîteva orașe norvegiene: Stord (*Folkemuseum* — martie), Haugesund (*Kunstlag* — aprilie), Voss (*Kunstlag* — iulie), Ulvik (*Sala culturală departamentală* — iulie-august), și Bergen (*Kunstforening* — septembrie).
Anunțată și comentată în presa norvegiană centrală și locală (*Dagesblad* din Oslo, *Morgenavisen* din Bergen ș.a.), expoziția s-a bucurat de aprecierea publicului și specialiștilor.







CADRAN

Orașul — arhitectura, urbanistica, imaginea sa în artă

Se știe că urbanistica, disciplină care, studiind morfologia agregatelor urbane, reglează planimetria, dezvoltarea și traficul orașului, ținînd cont de valorile sociale, funcționale și estetice ce determină condițiile de viață din oraș se completează ca definiție prin protejarea « sitului » istoric, — compus din arhitectura veche și monumentele istorice semnificative pentru evoluția istorică a orașului.
Necesitatea zonelor de protecție a monumentelor istorice a fost subliniată încă de la sfîrșitul secolului trecut. În țara noastră, Nicolae Iorga, căutînd să dea în 1915 o definiție a monumentului istoric, socotea că cele două elemente componente ale acestuia sînt inventarul său artistic și împrejurimile. Legea din 1919 interzicea orice construcție în apropierea unui monument istoric, iar legile din 1955 și 1969 stabileau zonele de protecție a monumentului istoric și cadrul lor corespunzător.
În ceea ce privește integrarea funcțională și estetică a arhitecturii contemporane în ansamblurile monumentale vechi, este tot mai larg promovată în lume ideea considerării centrelor istorice drept factori activi ai vieții moderne.

La Landenburg am Neckar, la cea de a doua reuniune a experților pentru elaborarea unui studiu asupra salvării și revitalizării centrelor istorice și vechilor cartiere ale orașelor din Europa și asupra integrării urbanisticii moderne în ansamblurile și monumentele vechi, problemă/cheie a urbanisticii, specialiști din mai multe țări europene, din Canada și S.U.A. au hotărît centralizarea rezultatelor și perspectivelor prin intermediul unor anchete cu caracter național, constituindu-se astfel un instrument util al practicii și politicii urbanismului.

La Atena în cadrul lucrărilor Congresului Asociației internaționale a urbaniștilor, ediția 1977, s-a discutat problema structurilor urbane în procesul de evoluție și coerența acestora. Tema viitoarei reuniuni va fi dezbaterea unei reglementări urbanistice în

vederea definirii unui cod al problemelor teoretice și practice a urbanismului contemporan.

Cartea lui Michel Ragon « Arhitectul, prințul și democrația », apărută anul acesta în editura pariziană Albin Michel, tratează statutul arhitectului, pînă nu demult în slujba regilor, prinților și potentaților, astăzi un specialist al omului obișnuit, un expert al democrației urbane, un modelator al vieții contemporane.

Cartea « Boullée și arhitectura vizionară », apărută recent la Londra în editura Academiei sub semnătura Helenei Rosenau, prezintă concepția arhitectonică a lui Boullée, concepție care a avut o mare influență asupra principalelor curente ale arhitecturii moderne, asupra definiției condițiilor sociale, politice și economice care au generat-o.

Metroul parizian va deveni un mare muzeu popular, conceput pentru 1.200.000.000 călători, cîți folosesc anual metroul. Pentru integrarea artei în traseul metroului, stația « Louvre » a fost transformată într-o expoziție publicitară care anunță, prin mulaje sau reproduceri de artă — comorile muzeului Luvru. În 1976 stația « Saint-Denis » a fost prevăzută cu vitrine și statui care prezintă biserica situată în apropiere, celebru monument de artă romanică. În domeniul creației artistice propriu-zise, primele opere de artă plastică contemporană sînt cele din stația « La Défense » (1970), concepute de o echipă din care au făcut parte printre alții: Vicariot, Gauthier-Delaye, Legendre, Tessier. În stația « Charles de Gaulle », pot fi admirați pereții de un colorit intens (creația lui Fillanier). La sfîrșitul anului 1977, odată cu deschiderea noii stații « Chatelet », Regia autonomă a a transporturilor pariziene a apelat la artiști de renume, în primurînd sculptori, deoarece sculpturile rezistă mai bine la praf și umiditate. Într-un viitor apropiat, vor fi amenajate cîteva stații-repere artistice: « Varenne » pentru Muzeul Rodin, « Jena », pentru a semnala prezența colecțiilor de artă extrem-orientală ale Muzeului Guimet, « Gobelins », care va evoca fastul manufacturilor de tapiserie cu acest nume.

Revista « Les Monuments historiques de la France » consacră un întreg număr grădinilor. Articolele semnate de Choppin de Jonvry despre grădinile din secolul al XVIII-lea, de Jean Feray despre grădinile situate în apropierea monumentelor precum și suita punctelor de vedere asupra spațiilor verzi urbane, sintetizează o concepție globală asupra relației, atît de vitală pentru urbanism, între societatea industrială și natură.

NICOLAE N. RĂDULESCU

SIMEZE

Gheorghe Ionescu

Gheorghe Ionescu se dovedește din nou a fi (Galeriile de artă ale Municipiului București, septembrie-octombrie) unul dintre artiștii realiști cei mai autentici și mai reprezentativi pentru virtuțile picturii contemporane care își trage seva direct din marea artă clasică de tradiție națională. Construită solid, în tonuri saturate, pictura sa depășește exprimarea poeziei veridicului în portrete, peisaje, naturi statice sau flori, transmițînd, prin puterea magică a culorilor, ideile și sentimentele artistului în fața motivelor inspiratoare.

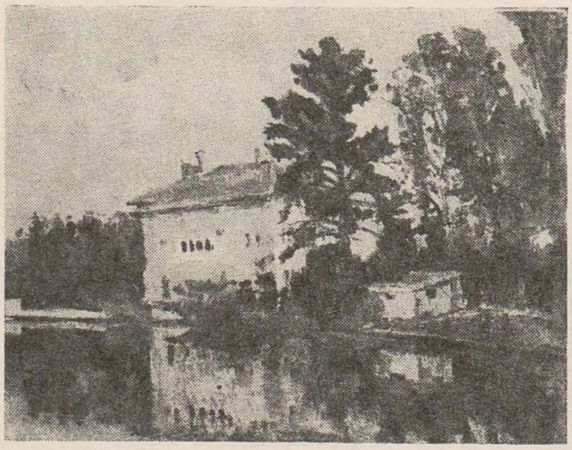
Portretele din expoziție (*Aurelia P.*, *Bluza roșie*, *Mama ș.a.*), investigații psihologice de profunzime, se remarcă prin sinceritatea expresivității de mare noblețe și puritate, ca și prin sobrietatea viziunii monumentale. În același sens, întreprinzînd, cu detașarea necesară obiectivării, o scrutare a propriei vieți interioare, pictorul comunică, în autoportret, echilibrul pe care-l stabilește firea sa contemplativ-meditativă cu realitatea înconjurătoare, cîmpul de investigație inepuizabil al artistului.

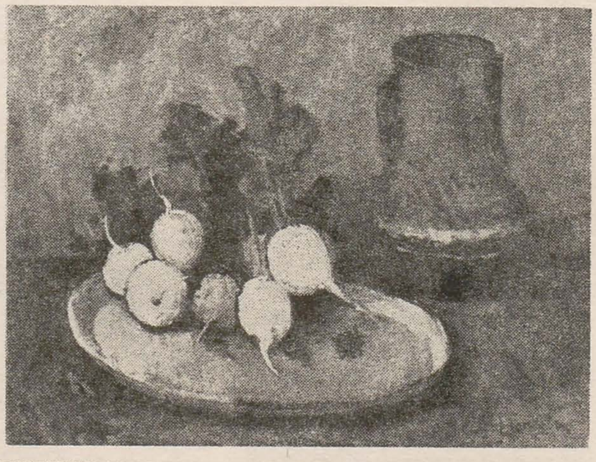
La rîndul lor, peisajele, mai ales cele inspirate de Palatul Mogoșoaia, invită la reculegere și calmă gravitate, prin atmosfera lor evocatoare, susținută de virtuozitatea simplificărilor compoziționale. Folosind elementele într-o alcătuire firească de cînd lumea, naturile statice, concentrate în pînze de mici dimensiuni, înfățișînd predilect roadele grădinii cultivate în preajma casei, sugerează farmecul lumii domestice. Aceste tablouri se impun prin firescul motivului ales, prin savoarea și frumusețea tonurilor și, deopotrivă, prin îndemnul la meditație. Îndemn sporit încă de seria de naturi statice cu flori, alese din același mediu domestic: primule, dumitrițe, clopoței, crăițe. Redînd gingășia, frăgezimea florilor, artistul reușește să creeze în aceste tablouri o atmosferă de sensibilitate rafinată, încărcată de melancolie.

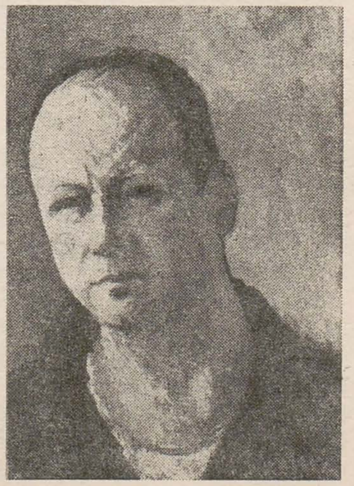
Expoziția, confirmînd prin particular generalul - adică datele definitorii ale întregii sale creații — dovedește o dată în plus că Gheorghe Ionescu este un mare liric al picturii românești contemporane, un promotor al valorilor naționale și că opera sa constituie astăzi, cînd artistul împlinește vîrsta de 65 de ani, un prilej de meditație.

PETRE OPREA

1. Palatul Mogoșoaia, ulei; 2. Natură statică, ridichi albe, ulei; 3. Mama ulei; 4. Primula, ulei; 5. Autoportret, ulei







ARTA 10-11/77

REDACȚIA

Str. C.A. Rosetti 39, 70126 București
telefon 13.91.36.

ADMINISTRAȚIA

Uniunea Artiștilor Plastici
Str. Nicolae Iorga 42, telefon 50.20.45
71118 București

PREZENTAREA ARTISTICĂ

Mircea Corradino

FOTOGRAFII

Atanase Cartojan, Eugeniu Lupu, Ingo Glass, Csutak Levente

DIAPOZITIVE ÎN CULORI

Atanase Cartojan, Eugeniu Lupu, Victor Antoș

Redacția mulțumește pe această cale revistei TVORTCESTVO pentru fotografiile puse la dispoziție (pp. 54 — 55)

ABONAMENTE

Abonamentele se primesc la toate oficiile poștale, factorii poștali și la Ad-ția revistei ARTA din str. Nicolae Iorga 42, București

Costul unui abonament:

pentru întreprinderi și instituții: lei 204 anual (12 apariții); lei 102 — 6 luni;
pentru persoane particulare: lei 180 anual (12 apariții); lei 90 — 6 luni.

Pour l'étranger: ILEXIM — Le département export-import presses, Bucarest, Calea Griviței nr. 64—66, P.O.B. 2001, Telex 011226

Prix de l'abonnement: 15 dollars par an (12 numéros).

40541

Lei 30

TIPARUL: ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ « ARTA GRAFICĂ », CALEA ȘERBAN VODĂ 133-135, București, România

ARTA 77

REVISTĂ A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

A 60-a aniversare a tovarășului Nicolae Ceaușescu, secretar general al P.C.R., președintele Republicii Socialiste România

	1	Omagiul obștei și al artiștilor	
	14	Artă și societate	Gheorghe Achiței
MASĂ ROTUNDĂ	16	Sistematizare urbană și tradiție	
	20	Statuile cetății	Amelia Pavel
IPOTEZE URBANE	24	Orașul, spațiu fizic și moral	Marin Gherasim
	26	Ștefan Sevastre: artă și ambient	Titus Mocanu
	30	Giurgiu — Aleea Eroilor	
ARHIVA BRÂNCUȘI	32	Structura modulară a monumentelor de la Tîrgu Jiu	Siegfried Salzmann, Șt. Georgescu-Gorjan
	38	Brașovul și sistematizarea	arh. Gh. Olșefsky
BIBLIOTECA DE ARTĂ	41	Iakob Cernikov (Antologie și introducere: Iulian Mereuță)	
	45	Casa țărănească dobrogeană	Paul Petrescu
RETROSPECTIVĂ	48	Vasile Blendea	Mircea Iliescu
CRONICĂ	50	Expoziția « Rusia Sovietică »	Paul Petrescu
	53	Corespondență din Moscova	Horia Horșia
ANIVERSĂRI UNESCO	56	Gustave Courbet	Radu Bogdan
	59	A 8-a Bienală de la Lausanne	Olga Bușneag
	66	Tabere '77 (Alexandra Titu, Amelia Pavel)	
COPERTA	I	« Tovarășul Nicolae Ceaușescu », bronz	Ion Jalea
	II	« Omagiu », ulei	Constantin Piliuță

Le 60e anniversaire du camarade Nicolae Ceaușescu, secrétaire général du P.C.R., le président de la République Socialiste de Roumanie

	1	Hommage de l'Union des arts plastiques et des artistes	
	14	Art et société	Gheorghe Achiței
TABLE RONDE	16	Systématisation urbaine et tradition	
	20	Les statues de la cité	Amelia Pavel
HYPOTHÈSES URBAINES	24	La ville, espace physique et moral	Marin Gherasim
	26	Ștefan Sevastre: art et environnement	Titus Mocanu
	30	Giurgiu — L'allée des Héros	
LES ARCHIVES BRÂNCUȘI	32	La structure modulaires des monuments de Tîrgu Jiu	Siegfried Salzmann, Șt. Georgescu-Gorjan
	38	La ville de Brașov et la systématisation urbaine	arch. Gh. Olșefsky
BIBLIOTHÈQUE D'ART	41	Iakob Cernikov (Anthologie et introduction: Iulian Mereuță)	
	45	La maison paysanne de la Dobroudja	Paul Petrescu
RÉTROSPECTIVE	48	Vasile Blendea	Mircea Iliescu
CHRONIQUE	50	L'exposition « La Russie soviétique »	Paul Petrescu
	53	Correspondance de Moscou	Horia Horșia
ANNIVERSAIRES UNESCO	56	Gustave Courbet	Radu Bogdan
	59	La 8-e Biennale de Lausanne	Olga Bușneag
	66	Symposiums '77 (Alexandra Titu, Amelia Pavel)	
COUVERTURE	I	« Le camarade Nicolae Ceaușescu », bronze	Ion Jalea
	II	« Hommage », huile	Constantin Piliuță

60-ая годовщина товарища Николая Чаушеску, генерального секретаря РКП, председателя Социалистической Республики Румыния

	1	Дань уважения народа и артистов	
	14	Искусство и общество	Георге Акицей
КРУГЛЫЙ СТОЛ	16	Систематизация и традиция	
	20	Статуи города	Амелия Павел
	24	Город, физическая и моральная площадь	Марин Герасим
	26	Ст. Севастре: искусство и окружающий быт	Титус Мокану
	30	Джурджево — Алея Героев	
АРХИВ БРЫНКУШЬ	32	Модулярная структура памятников и городе Тыргу Жиу	Зигфрид Зальцман, Ст. Джеорджеску-Горжан
	38	Брашов и систематизация	арх. Г. Ольшевский
БИБЛИОТЕКА	41	Якоб Черников (Антология и вступление Юлиан Мереуцэ)	
	45	Добруджский крестьянский дом	Пауль Петреску
РЕТРОСПЕКТИВА	48	Василе Блендя	Мирчя Илиеску
ХРОНИКА	50	Выставка « Советская Россия »	Пауль Петреску
	53	Корреспонденциа из Москва	Хория Хоршия
ЮНЕСКО	56	Гюстав Курбе	Раду Богдан
	59	8-ая двухгодичная выставка в Лозане	Ольга Бушняг
	66	Художественный Лагерь '77 (Ал. Титу, А. Павел)	
ОБЛОЖКА	I	« Товарищ Николае Чаушеску », бронза	Ион Жаля
	II	« Дань уважения », масло	Константин Пилиуцэ